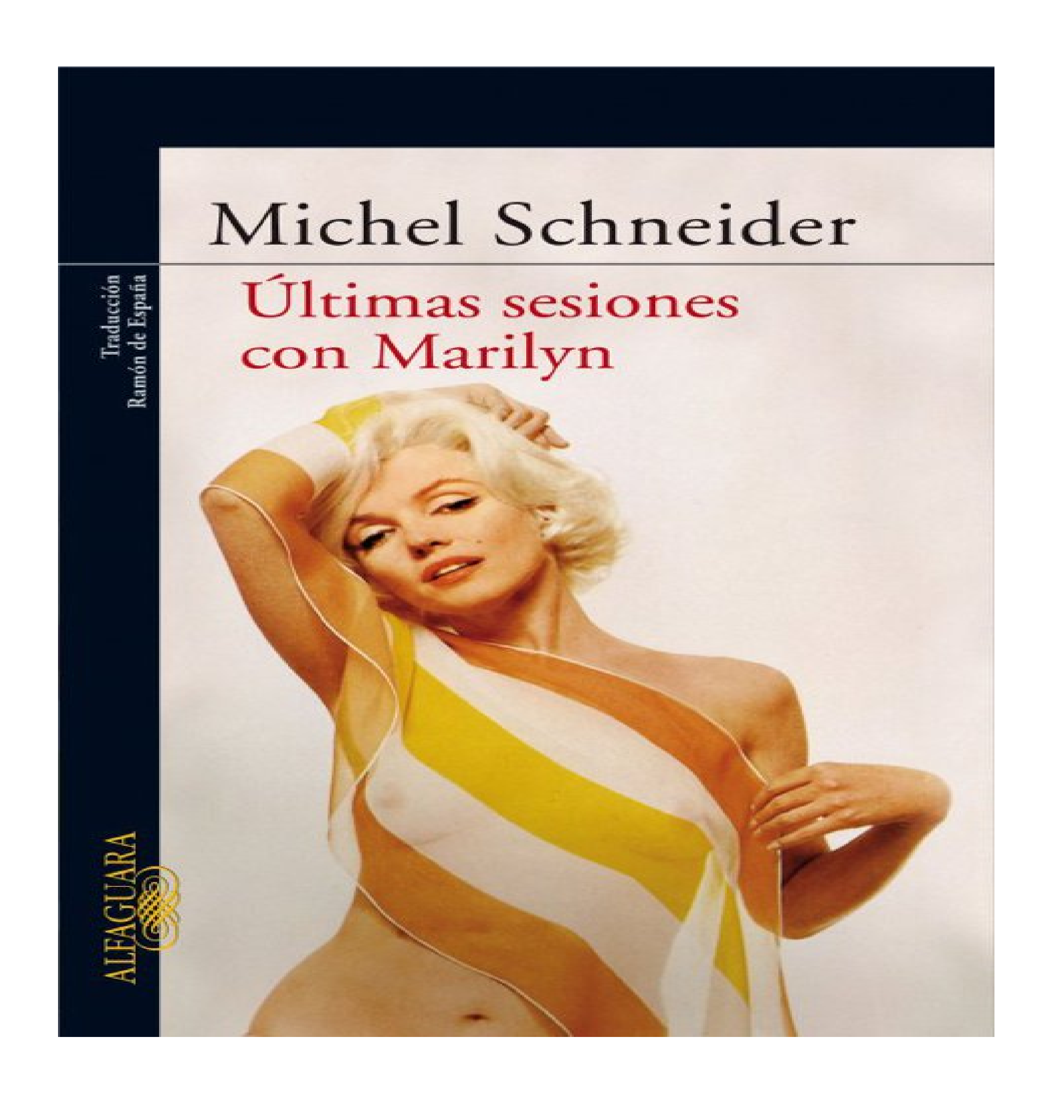
Michel Schneider

Últimas sesiones con Marilyn



Traducción
Ramón de España

ALFAGUARA


Michel Schneider
Últimas sesiones con Marilyn
Traducción
Ramón de España
ALFAGUARA

Bajo la tenue luz de una consulta del psicoanalista, tiene lugar la última sesión de Marilyn… Michel Schneider reconstruye la vida de una de las actrices más famosas de Hollywood a través de las sesiones que mantuvo con el que sería su último y más influyente psicoanalista, Ralph Greenson. La belleza rubia intentó descubrir la verdad de sí misma a través de las teorías freudianas y el psicoanálisis. Él sería el encargado de devolverle el amor, la familia y los sentimientos, como a una niña inocente. Una relación profesional que quedó truncada con la muerte de la paciente.



Michel Scheneider

Últimas sesiones con Marilyn

ePub r1.0
Titivillus 07.04.16

Título original: *Marilyn dernières séances*
Michel Scheneider, 2006
Traducción: Ramón de España

Editor digital: Titivillus
Aporte original: Spleen
ePub base r1.2



A Marilyn

Siempre hay dos versiones
de una misma historia.

MARILYN MONROE

Nueva York, abril de 1955. El escritor Truman Capote asiste con Marilyn Monroe a un entierro.

—Necesito teñirme —dice ella—. Y no he tenido tiempo de hacerlo.

Le muestra una huella oscura en la línea de separación de sus cabellos.

—Mira que llego a ser inocente. Yo que siempre había pensado que eras rubia al cien por cien.

—Soy una rubia auténtica. Pero nadie lo es de una manera natural. O sea, que te zurzan.

Como el cabello de Marilyn, esta novela —estas novelas mezcladas— es realmente falsa. A diferencia de la anticuada advertencia de las viejas películas, se inspira en hechos reales, y los personajes aparecen con su auténtico nombre, salvo algunas excepciones que pretenden respetar la vida privada de personas que siguen entre nosotros. Los lugares son exactos y las fechas han sido verificadas. Las citas extraídas de sus relatos, notas, cartas, artículos, entrevistas, libros, películas, etcétera, son literales.

Puede que el falsario que soy no haya dudado en adjudicar a unos lo que otros dijeron, vieron o vivieron; en atribuirles un diario íntimo que nunca se encontró, así como artículos o notas inventadas; o en prestarles sueños y pensamientos que ninguna fuente ha confirmado.

En esta historia de amor sin amor entre dos personajes reales, Marilyn Monroe y Ralph Greenson, su último psicoanalista, unido a ella por los hilos del destino, no buscaremos ni lo real ni lo verosímil. Les veo ser lo que fueron y acepto la extrañeza del uno y de la otra como si me hablara de la mía propia.

Sólo la ficción da acceso a la realidad. Pero lo que esperamos al final de un relato, como al de una vida, no es la verdad de los seres humanos. El que escribe, que no soy yo, de la misma manera que mis personajes no son Marilyn y Ralph, observa, como si no le perteneciera, esa mano que reordena el tiempo palabra por palabra. Escribe de izquierda a derecha, pero puede leerse lo que deja en el papel como una imagen invertida en un espejo, hasta que en la oscuridad de la pantalla parpadea el mensaje NO SIGNAL.

Me gustaría que este juego de palabras secretas y de actos visibles, esta serie de imágenes borrosas atravesadas por reflejos a contrapelo, termine con un signo de interrogación cuando los personajes se fundan en la incertidumbre, y que la mano del autor se abra, vacía como la de un niño abandonado.

Los Angeles, Downtown, calle 1 Oeste, agosto de 2005

REWIND. Volver a poner la cinta a cero. Empezar de nuevo con toda la historia. Repasar la última sesión de Marilyn. Las cosas siempre empiezan por el final. Me encantan las películas que se abren con una voz en *off*. En la imagen no hay casi nada: una piscina en la que flota un cuerpo, la copa de las palmeras agitadas por un temblor, una mujer desnuda bajo una sábana azul, destellos de cristal en la penumbra. Y alguien que habla. Consigo mismo. Para no sentirse solo. Un hombre que huye, un detective privado, un médico —o un psicoanalista, ¿por qué no?— que cuenta su vida desde el otro mundo. Hablando de lo que le ha llevado a la muerte, evoca aquello por lo que ha vivido. Su voz parece decir: «Escúchame porque yo soy tú». Es la voz la que crea la historia, no lo que se nos cuenta.

Voy a intentar explicar esta historia. Nuestra historia. Mi historia. Sería de lo más triste aunque pudiéramos suprimir el final. Una mujer, ya un poco muerta, arrastra de la manita a una niña triste. La lleva a ver al médico de la cabeza, al médico de las palabras. Él la toma y la deja. Con amor y dedicación, la escucha, durante dos años y medio. No oye nada y la pierde. Sería una historia triste y siniestra a la que nadie le arrancaría la melancolía: ni siquiera esa sonrisa con la que Marilyn parece disculparse por ser tan guapa.

Bajo el título REWIND, subrayado tres veces, podía leerse este breve fragmento de un relato inacabado. Escritas a mano en fecha desconocida, estas líneas fueron encontradas entre los papeles del difunto doctor Ralph Greenson, último psicoanalista de Marilyn Monroe. Fue su voz la que escuchó el agente de policía Jack Clemmons, de guardia en la comisaría de West Los Angeles durante la noche del 4 al 5 de agosto de 1962, cuando una llamada procedente del barrio de Brentwood sonó a las cuatro y veinticinco de la mañana. «Marilyn Monroe ha muerto de una sobredosis», declaró una apagada voz masculina. Y cuando el policía, pasmado, preguntó: «¿Qué?», la misma voz, forzada y casi enfática, repitió: «Marilyn Monroe ha muerto. Se ha suicidado».

REWIND. En agosto, la ciudad suda un poco más que en primavera. La polución tiende un velo rosado y las calles adoptan en pleno día un aire vaporoso que recuerda la tonalidad sepia de las películas antiguas. Los Angeles es aún más irreal en 2005 que hace cuarenta años. Más metálica. Más desnuda. Más inútil. El efluvio denso y opresivo del *Downtown* fatiga la vista. En la redacción del *Los Angeles Times*, en el 202 de la calle 1 Oeste, John Miner entra en el despacho del periodista Forger W. Backwright. Alto y encorvado, mira constantemente a su alrededor como si estuviera perdido. Es un viejo (tiene ochenta y seis años) que ha venido a explicar una vieja historia.

Como adjunto al jefe del departamento de medicina legal del fiscal del distrito, estaba presente cuando tuvo lugar la autopsia que realizó del cuerpo de Marilyn Monroe el doctor Thomas Noguchi. Ese día, asistió a la extracción de mucosas bucales, vaginales y anales. Seis años después, ese mismo forense realizaría la autopsia de Robert Kennedy, muerto también en Los Angeles y del que se había sospechado que podía haber sido uno de los organizadores del asesinato de Marilyn. La principal conclusión fue la enigmática presencia en la sangre de la actriz de un 4,5% de cierto barbitúrico, el Nembutal, del que no se encontró el menor rastro de inyección o de ingesta oral. El informe acababa con una frase a la que Miner no había dejado de darle vueltas durante todos esos años: *probable suicidio*. Ésos eran los términos del atestado proceso verbal de investigación. Los primeros apuntes hablaban de *suicidio*, a secas, o de *posible suicidio*. Más bien probable, en efecto, si nos ateníamos al aspecto psicológico de las cosas, pensaba Miner desde ese día. Y eso no excluía que la estrella hubiera tardado treinta y seis años en llevarlo a cabo, ni que se hubiera servido de la ayuda de una mano criminal. Buscaba otras expresiones para definir lo que había ocurrido: *a foul play*, un juego sucio; o, como había dicho el doctor Litman, miembro del «equipo de prevención de suicidios», *a gamble with death*, una jugada mortal.

REWIND. A John Miner, que llevaba mucho tiempo jubilado, le hubiera gustado poder apretar la tecla de un magnetófono en el que hubiera alguna

de las cintas que Marilyn había grabado para su psicoanalista a finales de julio o comienzos de agosto de 1962. Sobre esas cintas Ralph Greenson había pegado una etiqueta: MARILYN ÚLTIMAS SESIONES. Miner las había escuchado y transcrito cuarenta y tres años antes, pero nunca se las había quedado ni las había vuelto a oír. Habían desaparecido en vida del analista. O después de su muerte, ¿quién sabe? No quedaba de ellas más que lo que Miner había resumido con su minuciosa letra de leguleyo.

Mientras saludaba al periodista, el viejo sostenía en una mano temblorosa un fajo de papeles amarillentos y arrugados. Backwright le rogó que tomara asiento y le alcanzó un vaso de agua helada.

—¿Qué es lo que le lleva a dirigirse a la prensa después de tantos años?

—Ralph Greenson era un buen hombre. Le conocí bien antes de la muerte de su paciente. Cuando yo estudiaba medicina, antes de consagrarme al derecho penal, asistí a sus clases de psiquiatría en la UCLA (University of California, Los Angeles). Le respetaba y sigo haciéndolo. Me fascinaba. Dos días después de la muerte de Marilyn Monroe, me pidió que le interrogara porque quería corregir sus primeras declaraciones a la policía. Le preocupaba mucho aparecer en los periódicos como «el extraño psiquiatra» o «el último hombre que vio viva a Marilyn Monroe y el primero que la vio muerta». Insistía en hacerme escuchar dos cintas magnéticas que ella le había enviado el último día, el sábado 4 de agosto de 1962. Me las dejó para que las transcribiera, con la condición de no divulgar su contenido ni al fiscal del distrito ni al forense. Después de la autopsia, yo almacenaba demasiadas preguntas sin respuesta como para rechazar ese testimonio, por difícil que se me antojara mantenerlo en secreto.

—¿Cómo quedó con él? ¿Cuándo?

—Pasé unas horas con el psiquiatra el miércoles 8 de agosto, día del funeral de la actriz, de donde él acababa de venir.

—¿Nunca ha hablado de esa entrevista?

—Recuerdo su declaración cuando se convirtió en el centro de los rumores —dijo Miner con voz temblorosa—. «No puedo explicarme o defenderme sin evocar asuntos que no quiero revelar. Me resulta de lo más molesto decir que no puedo hablar, pero me es totalmente imposible

explicar toda la historia». Yo no revelé el contenido de esas cintas por respeto a ese secreto. Pero cuando algunos biógrafos empezaron a acusarle de conducta violenta o, incluso, de asesinato, me decidí a hablar. Primero con un periodista inglés, Matthew Smith, que ha escrito un libro. Pero contuve mis deseos de contar toda la verdad. Quise obtener el permiso de la viuda, Hildi Greenson, antes de retomar mis notas de antaño y traérselas a usted.

Forger Backwright le recordó que Hildegarde Greenson le había asegurado a *Los Angeles Times* que nunca había oído hablar a su marido de esas cintas, cuya existencia ella ignoraba. Miner repuso que Greenson mantenía una estricta deontología en cuanto hacía referencia a lo que sus pacientes declaraban bajo secreto médico.

—Fue por Greenson por lo que mantuve el secreto. Si hoy lo rompo es porque lleva muerto más de veinticinco años y porque le prometí a su viuda que no dejaría sin respuesta a gente como James Hall, Robert Slatzer, Don Wolfe o Marvin Bergman, todos esos que han cuestionado al último analista de Marilyn Monroe. Los hay que, como Donald Spoto, llegaron a hablar de «negligencia criminal». Es para responder a esas acusaciones que ensucian la memoria de un hombre al que apreciaba por lo que he decidido hacer público el contenido de esas cintas.

REWIND. En la humedad agobiante del verano californiano, durante otro mes de agosto, ante otro magnetófono. Miner, con una voz que une la duda a la vehemencia, le explicó al periodista su visita al doctor Greenson en el verano de 1962. En su consulta de la planta baja de su mansión frente al Pacífico, había visto a un hombre atormentado y mal afeitado que se expresaba libremente, como si estuviera ante un interlocutor de confianza. El psicoanalista le rogó que tomara asiento y, sin más dilación, le hizo escuchar una casete de cuarenta minutos. Marilyn hablaba. Su voz en la cinta. Nada más. Ni rastro de alguien que la estuviera escuchando ni de diálogo. Ella y sólo ella. Su voz como al borde de las palabras, sin fragilidad, solamente con discreción; dejando que se las apañaran solas para ser oídas, o no. Esa voz del más allá que te penetraba con la presencia incalculable de las voces oídas en sueños.

No se trataba de una sesión de terapia, precisó Miner, ya que el psiquiatra no grababa a sus pacientes. Era Marilyn la que había comprado un magnetófono unas semanas antes para transmitirle a su analista una palabra libre captada por la máquina fuera de las sesiones.

Ese día, Miner había tomado notas textuales muy detalladas. Y había salido del despacho de Greenson convencido de que era altamente improbable que Marilyn se hubiera suicidado.

—Entre otras cosas —dijo—, era evidente que tenía proyectos de futuro, así como la esperanza de que las cosas se arreglaran a corto plazo.

—¿Y el doctor Greenson? —preguntó Backwright—. ¿Se inclinaba por la tesis del suicidio o por la del asesinato?

—Ése es un aspecto sobre el que no puedo pronunciarme. Todo lo que puedo decir es que, en el informe que tuve que hacerle a mi superior a continuación, yo afirmaba que el psiquiatra no creía que su paciente se hubiese matado. Lo que escribí fue, más o menos, pues hablo de memoria: «Siguiendo sus indicaciones, he estado hablando con el doctor Greenson del fallecimiento de una antigua paciente suya, Marilyn Monroe. Tratamos esa cuestión durante varias horas y, como conclusión de lo que el doctor Greenson me confió y de lo que revelan las grabaciones que me hizo escuchar, creo poder afirmar que no se trató de un suicidio». Envié esa nota, pero no provocó la menor reacción. Diez días después, el 17 de agosto, el caso fue archivado. Y mi nota desapareció sin que a día de hoy haya sido encontrada.

REWIND. Tras un segundo vaso de agua helada, Miner retomó su relato:

—Me queda una pregunta a la que el doctor Greenson no respondió de manera precisa ese día: ¿por qué había hablado de suicidio al principio si estaba convencido de que no se trataba de eso? La respuesta es sencilla, pero me ha costado años dar con ella: porque había hablado de suicidio *por teléfono*, desde el apartamento de la muerta, y sabía que todas las habitaciones estaban plagadas de micrófonos.

—Seguro que Greenson no fue ni un asesino ni un cómplice —siguió Backwright—, pero ¿es posible que contribuyera a disfrazar un crimen de suicidio por motivos que ignoramos?

Miner no dijo nada.

—Si Marilyn no se suicidó, ¿quién la mató? —insistió el periodista.

—No es ésa la pregunta que yo me hago. No me pregunto *quién*. Lo que me pregunto es: ¿*qué* mató a Marilyn? ¿El cine, la enfermedad mental, el psicoanálisis, el dinero, la política?

Miner se despidió del periodista. Mientras lo hacía, dejó sobre su escritorio dos sobres acolchados, ya amarillentos.

—No puedo dejarle pruebas de nada. Sus palabras, yo las escuché. Su voz, ¿cómo se lo diría?, la he perdido. Toda huella es un borrador o una mentira que cubre otra huella. Pero hay algo que sí puedo dejarle, aunque tampoco pruebe nada. Unas imágenes.

Backwright esperó a estar solo ante su ordenador para abrir los sobres. Esa misma noche debía escribir un artículo en el que precisara las condiciones en que le había llegado el texto de las cintas publicado en la edición del día siguiente. El primer sobre contenía una única foto, tomada en un depósito de cadáveres. Sobre una mesa, blanco sobre blanco, una mujer desnuda, marcada, rubia. El rostro es irreconocible. El segundo albergaba seis imágenes tomadas unos días antes en el Cal-Neva Lodge, un hotel de lujo en la frontera entre California y Nevada. Marilyn, a cuatro patas, poseída por un hombre que ríe contemplando la cámara y tira de la masa de cabello que oculta el lado izquierdo del rostro.

REWIND. Miner, encorvado, descendía por las escaleras de *Los Angeles Times* y, al no encontrar la salida, se perdió durante unos instantes en un sótano que olía a tinta vieja. Hoy día, cuarenta y tres años después de la muerte de Marilyn, veintitrés años después de que el fiscal del distrito del condado de Los Angeles —p ese a un nuevo examen de hechos y archivos — hubiera confirmado la versión del informe de la investigación de la época, Miner se resistía a dejar el recuerdo de la actriz en manos de los fans del mundo entero que se reunían a diario ante la placa y la cripta del Westwood Village Memorial Park. Nunca había creído que Marilyn se hubiera eliminado a sí misma, pero tampoco había dicho nunca lo contrario. Tras tanta amargura y tanta frustración, ahora que los años habían pasado, no quería morir sin reparar algo. Ese algo era la imagen que las cintas le

habían revelado. La imagen de una mujer llena de vida, de humor y de deseos, de alguien que podía ser cualquier cosa menos una depresiva o una suicida. Miner sabía por experiencia, eso sí, que a menudo personas que parecían llenas de energía y de esperanza eran capaces, en un momento dado, de quitarse de en medio con decisión y eficacia. Se puede pretender dejar de vivir sin desear la muerte. A veces, querer morir sólo es intentar acabar con el dolor de vivir, más que con la vida en sí misma. Pero no quería creer en esta contradicción en el caso de Marilyn. Algo en esas cintas le decía que ella sólo había podido ser asesinada.

Aunque no era eso lo que más le afectaba. Las diversas hipótesis del crimen le habían convencido de que nunca se sabría con exactitud quiénes eran los autores y a qué móviles obedecieron a la hora de llevar a cabo lo que Miner consideraba desde hacía mucho tiempo una ejecución. Lo que le llevaba a hablar, y a dejar hablar a las grabaciones, era el papel de Greenson la noche del crimen. Asaeteado por preguntas que no osaba formularse, Miner seguía hechizado por el silencio del psicoanalista, por su rostro aterrorizado y su mirada desviada hacia la cristalera y la piscina de su casa de Santa Monica aquella tarde de un púrpura fluorescente, cuando le hizo esta pregunta:

—Me disculpará, pero… ¿qué era ella para usted? ¿Una simple paciente? Y usted ¿qué era para ella?

—Se había convertido en mi hija, en mi pena, en mi hermana, en mi locura —había respondido Greenson en un susurro, como si se tratara de una cita que le acababa de venir a la cabeza.

REWIND. Miner no había ido a ver a Forger Backwright para entregarle la clave de un complot y darle la respuesta a esa pregunta que atormenta al agente del FBI Dale Cooper en la serie de David Lynch *Twin Peaks*: «¿Quién mató a Marilyn Monroe?». Había ido para acallar otra pregunta: «¿Qué había ocurrido durante esos treinta meses en los que Greenson y Marilyn habían quedado atrapados en la locura pasional de un psicoanálisis que se les había ido de las manos?».

Los Angeles, West Sunset Boulevard, enero de 1960

Hacia el final de su vida, el doctor Greenson aún se acordaba del día en que Marilyn Monroe le hizo acudir con urgencia. «Al principio, nos mirábamos como si fuésemos dos animales tan distintos que se vieran obligados a darse la espalda de inmediato tras constatar que no tenían nada que hacer juntos. Ella, tan hermosa; yo, más bien poco agraciado. La rubia vaporosa y el doctor de las angustias, menuda pareja… Pero hoy observo que eso era sólo una apariencia: yo era un animal escénico que utilizaba el psicoanálisis para satisfacer mi necesidad de agradar, y ella era una intelectual que se protegía del sufrimiento de pensar con una voz de niña y una estupidez impostada».

Marilyn se dirigió a quien iba a ser su último psicoanalista cuando estaba a punto de rodar *Let's Make Love (El multimillonario)* bajo la dirección de George Cukor. Tenía a Yves Montand como compañero de reparto y como amante. Las dificultades que estaba atravesando no eran más que un nuevo episodio del penoso cumplimiento de su trabajo como actriz de Hollywood. El diván del psicoanalista se le antojaba un recurso obligado ante las crisis de cada rodaje. Para superar los problemas, inhibiciones y angustias que la paralizaban en el plató, había iniciado su primera terapia cinco años antes, en Nueva York. De manera sucesiva, había recurrido a los cuidados de dos psicoanalistas, Margaret Hohenberg y Marianne Kris. En el otoño de 1956, durante el rodaje de *El príncipe y la corista*, dirigida por Laurence Olivier, había tenido incluso algunas sesiones en Londres con Anna, la hija de Sigmund Freud.

A principios de 1960, la depresión le había vuelto ante las cámaras de la 20th Century Fox, que la había maltratado y mal pagado. Por contrato, le

debía una última película a la productora. El rodaje de *El multimillonario* no acababa de despegar. A Marilyn le costaba interpretar el personaje de Amanda Dell, bailarina y cantante que se enamora de un millonario sin saber que lo es y que se ríe del dinero y de la fama. Mientras el equipo esperaba que se despertara, vencida por los barbitúricos, y llegara finalmente al rodaje con varias horas de retraso, su doble de luces, Evelyn Moriarty, interpretaba su papel. Ocupaba su espacio en el plató para que se hicieran arreglos, pruebas de cámara e, incluso, las primeras lecturas del guión con los demás actores. Al principio del rodaje, Montand le había confiado a Marilyn su propio temor a no estar a la altura, y esa angustia compartida los unió rápidamente. La película no avanzaba, bloqueada por las reescrituras del guión y las dudas de la productora. Una atmósfera de catástrofe planeaba sobre el estudio paralizado por la excesiva tolerancia, tan elegante como distraída, del director. Aunque no fuera ella la única responsable de los retrasos, la productora exigió a Marilyn que hiciera algo para no poner en peligro el desarrollo del film.

Marilyn no conocía a ningún analista en Los Angeles. Le pidió ayuda a la doctora Marianne Kris, que la trataba en Nueva York desde hacía tres años. Kris le dio el nombre de Ralph R. Greenson, uno de los terapeutas más conocidos de Hollywood, no sin antes preguntarle a éste si se haría cargo de un caso difícil. «Una mujer en crisis total, con peligro de autodestrucción por el abuso de drogas y medicamentos. Bajo una ansiedad paroxística, revela una personalidad frágil», había precisado Kris. El doctor Greenson aceptó convertirse en el cuarto psicoanalista de Marilyn Monroe.

La primera sesión tuvo lugar en el Beverly Hills Hotel. Por motivos de discreción y del estado físico de la actriz, la entrevista se desarrolló en el *bungalow* tapizado con una moqueta de color verde manzana que ella ocupaba. El psicoanalista no había conseguido hacerla acudir a su consulta. El primer contacto fue breve. Tras algunas preguntas que guardaban más relación con su historial clínico que con su pasado psíquico, Greenson le propuso recibirla a partir de entonces en su consulta, que no quedaba lejos del hotel. Durante los cerca de seis meses de rodaje, Marilyn abandonará cada tarde el plató para visitar a su analista en Beverly Hills.

Concretamente, en North Roxbury Drive, a medio camino entre el estudio de la Fox en Pico Boulevard y el hotel en Sunset.

La arquitectura del Beverly Hills Hotel es como sus clientes. Fachada rosa, afable, falsa. Estructura deteriorada, neo-algo, sin criterio. Colores chillones de película coloreada. Marilyn compartía con su marido, Arthur Miller, el *bungalow* número 21. Yves Montand ocupaba el número 20 con su esposa, Simone Signoret. La Fox pagaba las cuentas de los actores alojados en esa residencia estilo *Mediterranean revival* de las películas de antes de la guerra. Marilyn se reía de esa palabra: *revival*. Como si hubiera algo que pudiera volver a la vida. Como si se pudiera reconstruir lo que no había existido. A pesar de eso, hacía venir de manera regular desde San Diego, en avión, a una señora mayor que, treinta años atrás, en los platós de la MGM, había decolorado el cabello a Jean Harlow, la estrella de los Años Locos. Marilyn hacía que una limusina recogiera a Pearl Porterfield y la agasajaba con champán y caviar. La colorista empleaba la vieja técnica del agua oxigenada, y Marilyn no aceptaba ninguna otra. Lo que más le gustaba era escuchar sus historias sobre la estrella, sobre su vida ardiente y su muerte gélida. Puede que esas historias fueran tan falsas como el platino de su pelo y la propia peluquera. Estábamos en el cine y Marilyn se contemplaba en la pantalla de los recuerdos.

Hollywood, Sunset Boulevard, 1960

Los Angeles, la ciudad de los ángeles, se había convertido en la fábrica de sueños. El encuentro entre Romeo Greenschpoon, que se hacía llamar Ralph Greenson, y Norma Jeane Baker, alias Marilyn Monroe, sólo podía tener lugar en Hollywood. Dos personas tan distintas en sus respectivas trayectorias sólo podían llegar a cruzarse en *Tinseltown*, la ciudad de los focos, de la purpurina, de las guirnaldas, en torno a los Estudios de platós bien iluminados en los que los actores exhibían la penumbra de sus almas.

Ahí fue donde el psicoanálisis y el cine vivieron su relación fatal. Su encuentro fue el de dos extraños que descubren mutuamente, más que sus afinidades, unas pulsiones semejantes, y que sólo se mantienen unidos por un malentendido. Los psiquiatras intentaban interpretar las películas —y a veces lo lograban—, los cineastas retrataban a terapeutas que interpretaban el inconsciente. Ricos, vulnerables, neuróticos, inseguros, unos y otros estaban enfermos y se cuidaban con fuertes dosis de «curación a través de la palabra». Ben Hecht —guionista de *Spellbound (Recuerda)*, de Alfred Hitchcock, y que diez años después le serviría de negro a Marilyn Monroe para escribir su autobiografía— publicó en 1944 una novela: *Los actores son un asco*. En ella muestra a la gente del cine de la Edad de Oro bajo todos los ángulos de la patología mental: psicosis, neurosis, perversiones. «Hay algo de lo que nadie se libra en Hollywood: ser víctima, un día u otro, de una depresión nerviosa. He conocido a productores que no habían tenido ni una idea en diez años, pero que, a pesar de eso, un buen día se hundieron como si fueran genios sometidos a una tensión excesiva. Probablemente, es entre los actores donde el porcentaje de deprimidos resulta más espeluznante».

Pero cuando Marilyn y Ralph se encontraron, a principios de 1960, Hollywood iniciaba su decadencia. La fábrica de películas había conocido el apogeo treinta y tres años antes, justo cuando Marilyn nacía en un pueblo dejado de la mano de Dios. Hoy día, los grandes Estudios de cine son desiertos hechizados por los fantasmas de unos actores a los que los turistas que bajan del autobús y se internan por calles de cartón ya no recuerdan. Hoy día, por Sunset Boulevard sólo deambulan esas prostitutas hispanas que se recuestan sobre colmados coreanos con las vitrinas rayadas por los intentos de robo. Hoy día, el psicoanálisis ya no es «una opción» para quienes pretenden sintonizar su receptor de vibraciones con la «nueva era». Hoy día, cuesta imaginar lo que fue la boda del psicoanálisis y el cine en los años dorados. Bodas entre el pensamiento y el artificio, teñidas siempre de dinero, a menudo también de gloria, a veces de sangre: la gente de la imagen y la gente de la palabra se habían unido para lo bueno y para lo malo. El psicoanálisis no sólo curó las almas de la comunidad de Hollywood, sino que construyó en celuloide la ciudad de los sueños.

El encuentro de Romeo y Marilyn fue una réplica del que tuvo lugar entre el psicoanálisis y el cine: cada uno había compartido la locura del otro. Como todos los encuentros perfectos y todas las uniones duraderas, ésta se basaba en un error: los psiquiatras buscaban captar lo invisible; los cineastas ponían en la pantalla lo que las palabras no pueden expresar. El cine había sacado al psicoanálisis de sí mismo. Esta historia duró unos veinte años. Acabó con Hollywood, pero los fantasmas sobrevivieron; y el cine, como los pacientes analizados, sufrió durante mucho tiempo de reminiscencias.

Los Angeles, Madison Avenue, septiembre de 1988

En la fachada de la sala de fiestas de la célebre agencia de publicidad Chiat-Day de Los Angeles, en letras de neón: MUCHOS PROFESIONALES ESTÁN LOCOS. En forma de caverna, la bóveda de madera exótica y acero tallado está decorada con globos inflados con helio, las mesas se ven invadidas por chismes chillones que parecen proceder de la Calle Mayor de Disneylandia. Sólo gente guapa en el comité organizador de la gala: Candice Bergen, Jack Lemmon, Sophia Loren, Walter Matthau o Milton Rudin, que fue el abogado de Marilyn y el cuñado de Ralph Greenson. Frank Gehry, célebre arquitecto a quien se debe la reestructuración de esta vieja fábrica textil, conversa con la élite de los cirujanos plásticos de California ante un carrito de perritos calientes. Patty Davis, hija del actual presidente y antiguo actor Ronald Reagan, se aburre a morir. El rockero Jackson Browne charla con el actor Peter Falk y los músicos Henry Mancini y Quincy Jones intercambian banalidades mundanas con los directores Sydney Pollack y Mark Rydell. Junto a su mujer, la actriz Julie Andrews, el cineasta Blake Edwards, con chupa de cuero, se aburre como todo el mundo y se calla. Este guateque le recuerda aquella película en la que mostraba una recepción semejante a todas las del mundo del cine. Desde entonces, ha rodado dos películas con guión de Milton Wexler, que es su analista desde hace años: *The Man Who Loved Women (Mis problemas con las mujeres)* y *That's Life (Así es la vida)*.

La gente sólo tiene ojos para Jennifer Jones, la estrella sin edad que busca un lugar no demasiado iluminado por los *flashes* para seguir discutiendo con su hijo, Robert Walker Jr. En 1962, le había prestado su rostro a la paciente esquizofrénica del psicoanalista Dick Diver en una

película basada en la novela de Scott Fitzgerald *Suave es la noche*. Tras haber distribuido algunos besos, acordándose de aquella Nicole subyugada por Dick, Jennifer se acerca al héroe de la noche, un hombre alto de cabello plateado que viste jersey y pantalones blancos y luce una corbata de color rojo intenso. Milton Wexler no es una estrella de cine ni un productor de relumbrón. No se celebra ni una película ni a una estrella, sino el ochenta cumpleaños de uno de los psiquiatras más famosos de Hollywood. El analista de las estrellas y la estrella de los analistas, como le llaman.

Aunque no todos los presentes estén locos y algunos chiflados notorios de Hollywood brillen por su ausencia, lo cierto es que la mayoría de los invitados, aunque sólo fuera durante algunas sesiones, han sido pacientes de Wexler. Jennifer Jones ostenta el récord: lleva casi cincuenta años analizándose y hasta se ha puesto a tratar a algunos pacientes con la curación a través de la palabra. Durante los últimos años de su vida, trabajará como terapeuta en el Southern California Counselling Center de Beverly Hills. Trece años antes se casó, pero no con uno de sus analistas, sino con su productor, David O. Selznick, con quien ya compartía el diván de su terapeuta, May Romm.

En 1951, el primer marido de Jennifer Jones, el actor Robert Walker, murió a los treinta y dos años de edad. Las circunstancias presagiaban extrañamente las de la muerte de Marilyn. Misma zona de Brentwood, mismo mes de agosto, misma defunción causada por una sobredosis de medicamentos y alcohol. De hecho, Walker murió de una inyección de Amytal de sodio practicada por su psicoanalista, Frederick Hacker, quien había acudido en su ayuda en plena noche. La propia Jennifer fue, posteriormente, cuidada por Milton Wexler a raíz de un intento de suicidio. Se había lanzado al vacío al norte de la playa de Malibu. Tras haberse registrado en un hotel a nombre de Phyllis Walker, se tragó un puñado de comprimidos de Seconal, llamó a su médico y le dijo que quería morirse. Colgó el teléfono, se arrastró hasta una loma desierta que dominaba Point Dume, dio un salto y aterrizó en la playa. El médico, tras haber alertado a la policía de Malibu, la encontró inconsciente sobre la arena gris. Era su tercer intento de suicidio. Se convirtió en una de las mujeres más conocidas de

Hollywood y más activas en el negocio del cine. El psiquiatra siguió cuidando de ella cuando atravesó nuevas crisis; entre otras, el suicidio de su hija de veintiún años, Mary Jennifer Selznick, que se lanzó desde lo alto de un rascacielos de Los Angeles en 1976.

Tal como había hecho con sus pacientes esquizofrénicos en la clínica Menninger de Topeka, Wexler adoptaba un papel muy activo en sus terapias de Hollywood, y no se contentaba con sentarse detrás de ellos para escucharles en silencio según el estilo freudiano convencional. Tanto en el amor como en los negocios, no dudaba en ordenarles lo que tenían que hacer. Este tipo de acercamiento era precisamente el que parecían desear personalidades frágiles como Jennifer.

El amo del lugar guía el recorrido visual por las fotos que resumen su carrera: Wexler, siempre Wexler, al lado de artistas y escritores: todos los que pintan algo en Los Angeles durante los años sesenta. Una foto le hace arquear una ceja: la guionista Lillian Hellman ovillada en su diván. No hay ninguna de Ralph Greenson. Un joven colega le pregunta por qué. «Yo —responde Wexler— hice una película cómica sobre el amor entre psiquiatra y paciente, *Mis problemas con las mujeres*. Romi, por su parte, interpretó sin saberlo el papel de *Mis problemas con las mujeres*. A fuerza de amor, y por su bien, entiéndame. No sé si debo darle detalles, pero… ¿sabe usted que otra paciente de Romi murió también en circunstancias misteriosas, unos años después que Marilyn? ¿Mimetismo entre mujeres o actor que repite su papel de terapeuta fatal? Ya se lo contaré otro día. Esta noche es mi fiesta». Y luego se da la vuelta.

El gigantesco pastel de cumpleaños llega por fin, precedido por Elaine May, antigua actriz cómica que se había convertido en la comidilla de la crónica psicoanalítica neoyorquina al casarse con su terapeuta, David Rubinfine. «Algunos de vosotros sabéis que Milton no es tan sólo un guionista respetado, sino también un psicoanalista», dice May. *Respetado* tenía un punto halagador. Las dos películas que había escrito Wexler habían sido sendos fracasos espectaculares. «Puede que alguno de vosotros no sea paciente de Milton, pero ninguno de los que lo han tratado se ha arrepentido».

Ante esta última frase, Wexler se crispó. Volvía a pensar en ese mes de mayo de 1962 en el que, unas semanas antes de morir, Marilyn le había sido confiada por su colega Greenson como si se tratara de un animal doméstico al que dejas en casa del vecino para marcharte tranquilamente de vacaciones. «A veces me pregunto si voy a poder seguir con ella —había dicho Ralph, desamparado—. Me he convertido en prisionero de este tratamiento. Pensé que mi método le sentaría bien. Pero es ella la que no me sienta bien a mí». Vaya con Romeo. Ya puede despedirse de su Julieta, pensó Wexler. A continuación, tras un breve lapso de duda y bajo un estruendo de aplausos y de ritmos afrocubanos, el fogoso octogenario se decidió a cortar esa inmensa lionesa que había diseñado especialmente para él el artista Claes Oldenburg.

Hollywood, Beverly Hills, North Roxbury Drive, enero de 1960

Norma Jeane y Ralph. Nada tenían en común la chica pobre y sin estudios de Los Angeles y el intelectual acomodado de la costa este. Él, un burgués educado a través de los libros; ella, una hija de proletarios que creció entre imágenes. Sin embargo, se reconocieron a primera vista. Cada uno contempló al otro como si fuera un amigo perdido cuya sonrisa conservaba su atractivo. Pero había algo que proyectaba una sombra, algo que cada uno de ellos se negaba a ver en el otro. Un mensaje del destino: aquí hace su aparición tu muerte.

En su primera cita en la consulta de su último psicoanalista, tras una jornada de rodaje laborioso, Marilyn llegó con media hora de retraso. El doctor Greenson observó que llevaba un pantalón holgado. En el sillón que él le mostró, se mantenía muy erguida, como si estuviera esperando a alguien en la recepción de un hotel.

—Llega usted tarde —le dijo el médico.

Aficionado al ajedrez, le gustaban las aperturas que desequilibran al oponente.

—Llego tarde porque llego tarde a todas mis citas, con todo el mundo. No es usted el único al que hago esperar —repuso Marilyn claramente ofendida.

Más tarde, rememorando esas palabras, Greenson pensaba: siempre hay que considerar la primera sesión como si fuera la última. Todo lo que luego será importante ya se ha dicho ahí, aunque sea entre líneas. Seguía la actriz, con una voz en la que la cólera se mezclaba con la tristeza:

—Desde el comienzo del rodaje, George Cukor lleva contabilizadas treinta y nueve horas perdidas para la producción. Yo siempre llego tarde.

La gente cree que es por arrogancia. Pero se trata justamente de lo contrario. Conozco a un montón de gente que es perfectamente capaz de llegar a la hora, pero lo único que hacen es sentarse a hablar de su vida o de todo tipo de tonterías. ¿Es eso lo que espera de mí?

El analista, que ya había tratado a actrices locas, se quedó pasmado ante esa manera de hablar, inarticulada y monótona, así como por la ausencia de sentimientos. Esa mujer decía cosas dolorosas sin ningún dolor. Debía de haberse atiborrado de calmantes, pues tenía poca capacidad de reacción. Parecía distante, no entendía el menor atisbo de ingenio y decía incoherencias. Quiso tumbarse enseguida en el diván para una sesión de análisis freudiano como a las que estaba acostumbrada en Nueva York. Alarmado por su estado, el analista le desaconsejó el diván y le propuso una terapia de apoyo cara a cara.

—Como usted quiera —dijo ella—. Le diré lo que pueda. ¿Cómo responder a lo que se te traga?

Durante esta sesión, el analista se interesó por los acontecimientos de su vida cotidiana. Marilyn se quejó del papel que le hacían interpretar en esa película que detestaba. De Paula Strasberg, la mujer de su profesor de teatro en Nueva York, a la que ella había impuesto como *coach* durante el rodaje aunque el maestro hubiese preferido a su hija, Susan. De Cukor, que era evidente que no la apreciaba y que la regañaba.

—«La gente se cree muy original», me dijo, todo amabilidad. «Creemos que todo es singular y diferente en nosotros. Pero resulta increíble hasta qué punto llegamos a ser el eco de los demás, de la familia y del modo en que la infancia nos ha dado forma y entorno». ¡Forma y entorno, no te joroba! ¿Qué sabrá ese viejo marica del cuerpo en el que me hace vivir?

Tras un largo silencio, Marilyn citó su insomnio crónico para justificar el consumo de drogas. Reveló que cambiaba de médico con frecuencia y que consultaba a unos sin informar a otros. Mostró unos conocimientos impresionantes de psicofarmacología. Greenson descubrió que tomaba regularmente Demerol, un analgésico narcótico similar a la morfina; Pentotal de sodio, un depresor del sistema nervioso utilizado también como anestésico; Fenobarbital, un barbitúrico; y, asimismo, Amytal, otro barbitúrico. A menudo, se los administraba por vía intravenosa. Greenson se

indignó ante el comportamiento de los médicos y le aconsejó al instante que, a partir de ahora, se limitara a uno solo, Hyman Engelberg, a quien él le confiaría los aspectos físicos de su enfermedad.

—Ambos son personalidades narcisistas, así que seguro que se entienden.

Al final, le recomendó no volver a tomar ningún medicamento por vía intravenosa y que renunciara al Demerol, que podía tener consecuencias catastróficas en caso de abuso.

—Déjeme que sea yo quien haga y decida lo que usted necesita.

Decididamente, ese médico la desconcertaba: la escuchaba, pero se resistía a sus peticiones de ser calmada, querida, satisfecha. Se despidieron.

De regreso a casa, por la noche, Marilyn volvió a pensar en el hombre tranquilo y amable que la había examinado con cierta frialdad. Sus ojos ocultaban bajo el desafío una dulzura fatal. Cuando ella le había preguntado si le iba a hacer un auténtico análisis, tumbada en el diván como en la consulta de la doctora Kris, él le había respondido que más valía que no. «Hay que ser modesto. No podemos aspirar a cambios profundos, teniendo en cuenta que usted volverá pronto a Nueva York para verse con su marido y reemprender allí el tratamiento». La palabra *modesto* la había ofendido. Se había echado a llorar. El analista adujo que no le estaba haciendo reproches, sino que se estaba imponiendo un objetivo a sí mismo. Es extraño, de todos modos, se decía Marilyn, es extraño que no me haya dicho que me tumbara. Siempre me sorprende que un hombre no quiera verme en posición horizontal. O mirarme el culo cuando le doy la espalda. Con un vaso en la mano, contemplando el blanco de la pared y el negro de la espesura que ocultaba su *bungalow*, continuó rememorando la sesión. El doctor Greenson no tiene segundas intenciones, creo. Menos mal que no me ha propuesto que me tendiera. Igual tenía miedo. ¿De mí? ¿De sí mismo? Mejor así. Yo sí que tenía miedo. Pero no de él. No era un miedo sexual. *Let's Make Love* (Hagamos el amor) no es tan sólo el título de una película. Con Yves me he tomado ese título al pie de la letra. Con el médico no se tratará de amor. De hecho, a ella no le gustaba que le pidieran que se

acostara, la noche le daba miedo, miedo de que empezara, miedo de que no terminara. A menudo hacía el amor de pie y en pleno día.

Brooklyn, Brownsville, Miller Avenue, septiembre de 1911

Ralph Greenson aún no había cumplido los cincuenta cuando inició la terapia de Marilyn Monroe. Nacido en Brownsville, un barrio de Brooklyn, en 1911, Romeo Greenschpoon era el gemelo de una hermana llamada Juliette, que con el tiempo se convertiría en una brillante concertista de piano. Él mismo practicaba el violín a ratos perdidos. Sus padres, judíos rusos, eran inmigrantes que habían prosperado moderadamente gracias a la energía de una madre inteligente y ambiciosa. La buena señora había reclutado a su marido como el que contrata a un asalariado. Un día, Kathryn, que tenía una farmacia, publicó un anuncio por palabras: «Se busca farmacéutico que acepte un salario módico y unos horarios exigentes». Joel Greenschpoon respondió al anuncio y obtuvo el empleo. Impresionada por su capacidad fulgurante para diagnosticar las dolencias de sus clientes, la esposa convenció rápidamente al mancebo de botica para que emprendiera estudios de Medicina. De este modo, el padre de Romeo llegó a médico un poco tarde, cuando sus dos primogénitos ya tenían tres años.

Kathryn, que también era una excelente pianista, animó a sus cuatro hijos para que se dedicaran a la música. Tenía aspiraciones culturales. Abandonó las píldoras y se lanzó al mundo del arte. Convertida en agente artística, como socia del célebre empresario neoyorquino Sol Hurok, atrajo a sus veladas a la élite de la escena y del canto. Romeo (al violín) y Juliette (al piano) hacían por sí solos un buen papel, pero también se convertían en cuarteto junto a su hermana menor, Elisabeth, y su hermano pequeño, Irving. Divas y solistas se apretujaban en el salón de Madame Greenschpoon, como lo harían más tarde en el de su hijo en Los Angeles.

Ahí estaba ya la atracción de la fama: Romeo se veía bajo los focos y vivía una pasión tan imaginaria como romántica con la Paulova, bailarina de las más famosas. A veces soñaba con pantallas negras y siluetas de humo en la gran sala barroca del principal cine de Brooklyn. Mirando a las actrices de tez diáfana sobrevivir a sus amores descoyuntados, pasaba en el cine los momentos que les robaba a los cuartetos clásicos y a las tragedias griegas.

En el colegio le enseñaron a recitar: «Somos Romeo y Julieta y somos gemelos». «¿Dónde se mete ese Romeo?». Este comentario burlón resonaba a menudo en la Miller Avenue e incitaba al joven Greenschpoon a quedarse enclaustrado en casa practicando sus escalas. Cuando tuvo doce años, decidió cambiarse el nombre y solicitó que el cambio llegara también a los registros de la escuela. Fue en 1937, mientras ejercía de médico interino en el hospital Cedars of Lebanon de Los Angeles, cuando se cambió el apellido. Un día dijo que su nombre y su apellido habían sido una cruz, y que ese trauma había originado su precoz interés por el psicoanálisis. Sus amigos siguieron llamándole Romeo; o, más a menudo, Romi. En su placa conservó la R detrás de su nuevo nombre, Ralph. Marilyn se dirigía a él como «Querido doctor», pero en su ausencia acariciaba su nombre de pila, que pronunciaba de manera quejosa. Un poco como una pregunta.

Ralph Greenson decía que había crecido en una hermosa mansión de Williamsburg, un barrio rico. Describía esa casa como «una residencia colonial que se alzaba majestuosamente detrás de una verja y reflejaba la creciente prosperidad de la familia». En realidad, no se movieron de su modesto alojamiento de Brownsville hasta que se fueron a Los Angeles en 1938.

Hacia el final de sus estudios médicos, que tuvieron lugar desde 1931 en Berna, Suiza, conoció a Hildegarde Troesh, con la que se casó poco antes de volver a Norteamérica. A ella le sedujo su inteligencia y su capacidad de adaptación: había aprendido alemán en dos meses para poder leer a Freud en versión original. Con el diploma de médico en su poder, Ralph fue a Viena y se hizo analizar por Wilhelm Stekel, uno de los primeros discípulos de Freud y uno de los fundadores de la Sociedad Psicoanalítica de Viena, a quien, posteriormente, el maestro tratará de «cerdo» y de «traidor

mentiroso». Greenson llegó a conocer a Freud. Fue hablando con él de la tragedia y de los personajes patológicos de la escena como comprendió que Romeo y Julieta eran, para Shakespeare, amantes malditos unidos por la muerte. Durante toda su vida conservó hacia Freud no tanto la devoción del discípulo, como la fidelidad de un camarada de guerra. En privado, lo describía como «el hombre que oía hablar a las mujeres».

A los veintiséis años, Greenson se instaló en Los Angeles como psiquiatra y psicoanalista (las costumbres psicoanalíticas norteamericanas no hacían distinciones entre ambas disciplinas). Quiso enseguida convertirse en una figura destacada de la sociedad psicoanalítica local. El líder de ésta, Ernst Simmel, se mostró hostil a la candidatura de un discípulo del renegado Stekel. Greenson tuvo la inteligencia, o el oportunismo, de borrar su origen impuro a través de un segundo análisis: cuatro años en el diván de Otto Fenichel, un autorizado mandamás que emigró de Berlín a Los Angeles en 1938.

Después de la guerra, Greenson sintió la necesidad de someterse a un nuevo análisis. Su tercer terapeuta no será ni médico ni hombre. Elige a Frances Deri, imponente sargenta de pelo corto que sostiene permanentemente entre los dientes una larga boquilla a lo Marlene. Emigrada a Los Angeles en 1936, había hecho carrera en Alemania como adivina y se había convertido en analista formando parte del equipo creado por Ernst Simmel, en torno al freudo-marxismo, en la clínica de Schloss-Tegel, cerca de Berlín. Había realizado dos análisis, con Hanns Sachs y Karl Abraham, discípulos de Freud y miembros del «comité de los miércoles» del maestro. Ambos se habían enfrentado violentamente a Freud en 1925, cuando quisieron mostrar el psicoanálisis en la pantalla y colaboraron en la primera película que retrataba la terapia psicoanalítica, *Los secretos del alma*, de G. W. Pabst. Deri, al igual que sus maestros, sentía por el cine una pasión devoradora. Aquella a quien sus colegas de Los Angeles Psychoanalytic Society and Institute (LAPSI) llamaban Madame Deri se especializó en los psicoanálisis de actores y se convirtió en una figura tutelar para Greenson cuando éste intentó hacerse con su propia clientela. En ella encontró, sobre todo, un nuevo nexo imaginario con Freud, un nexo problemático que reavivaba en su propio análisis el

conflicto entre las imágenes y las palabras. Le hubiera encantado pasar a la posteridad como «el hombre que oía hablar a las imágenes».

En la Babilonia californiana de los Estudios, entre tablas, decorados y proyectores, Greenson persiguió el estallido artificial de las grandes imágenes fijas y de las identidades temblorosas; y buscó en la palabra mágica *acción*, que daba inicio a cada toma, un remedio para la inacción a la que le condenaba su sillón de analista. El teatro y la interpretación siempre fueron una dimensión importante de su vida. Fascinado por los actores, intentará comprender la psicología del comediante: «El actor o la actriz de cine no es una estrella hasta que es reconocido por la masa, no sólo por sus iguales… Los aspirantes ávidos de celebridad y las estrellas en decadencia han sido los pacientes más difíciles que he tenido que tratar», escribe en agosto de 1978, un año antes de su muerte. En sus textos sobre la técnica psicoanalítica —Greenson es autor de un manual que sigue vigente en todas las escuelas psicoanalíticas del mundo desde hace cincuenta años, *Técnica y práctica del psicoanálisis*, obra que empezó a redactar cuando Marilyn aún era paciente suya—, compara la sesión analítica con una escena teatral o una secuencia cinematográfica. «Extrañamente, el analista se convierte en el actor silencioso de una obra creada por el paciente. El analista no llega a interpretar un papel, sino que se esfuerza en mantenerse como esa figura fantasmagórica tan necesaria para los propios fantasmas del paciente. Y sin embargo, participa en la creación de ese personaje, precisando sus contornos por medio de la introspección, la empatía y la intuición. Se convierte, en cierta medida, en el director de la situación: marca la dirección de la obra sin actuar en ella».

Greenson pudo también satisfacer sus aficiones a la farándula a través de innumerables conferencias psicoanalíticas por las cuatro esquinas de California. Se decía de él, incluso en Europa, que era el más comediante de los oradores, el más brillante de cuantos usaban la palabra. Ante el podio del conferenciante, hacia el que siempre se dirigía con paso alerta, no mostraba la menor vergüenza. «¿Por qué tendría que estar nervioso? Toda esa gente ha tenido la suerte de venir a escucharme, ¡a mí!». Sus gestos eran amplios y libres, su voz iba del grave pasional a la risa estridente ante sus propias bromas. Gracias a su afición a las apariciones públicas y a su

obsesión por la imagen, creía distinguirse de la mayoría de los analistas; quienes, según él, estaban aquejados de una especie de pánico escénico y, aterrorizados ante la posibilidad de que les vieran, preferían ocultarse detrás del diván. En las veladas mundanas de Bel Air o Beverly Hills protagonizaba auténticos recitales improvisados en los que contaba las terapias de ciertos *happy few* disimulando lo suficientemente mal sus identidades para que todo el mundo las adivinara.

Greenson compartía con su colega Milton Wexler una espaciosa y próspera consulta en Beverly Hills. Concretamente, en el número 436 de North Roxbury Drive, no lejos de Bedford Drive, conocida como el Couch Canyon (la calle de los divanes). Tenía su residencia en Santa Monica, en la calle Franklin, cerca del Brentwood Country Club y del campo de golf. Desde la parte de atrás de su mansión, se veían, hacia el oeste, el océano y las Pacific Palisades. A comienzos de 1960, el psicoanalista era un hombre delgado, elegante, que hablaba siempre con seriedad y sabiduría. Cuando se hizo cargo de Marilyn Monroe, ya era la estrella del inconsciente freudiano *made in Hollywood*, «la espina dorsal del psicoanálisis en todo el oeste de Estados Unidos», según la expresión de uno de sus colegas. Hacía tiempo que daba clases de psiquiatría clínica en la UCLA y que presidía el Instituto de formación de los psicoanalistas afiliados a la LAPSI. Se tomaba muy en serio sus terapias y mostraba un interés apasionado por sus pacientes. Muchos de ellos, como Peter Lorre, Vivien Leigh, Inger Stevens, Tony Curtis y Frank Sinatra —que entonces era amante de Marilyn—, eran actores, y otros pertenecían también al mundo del espectáculo, como el realizador Vincente Minnelli o el productor Dore Schary.

Seduciendo a base de no considerarse un seductor, Greenson mostraba en sus curas, sus conferencias y sus relaciones privadas el mismo juego imprevisible entre lasitud e ironía, entre impaciencia y desencanto. Bastante a gusto con su físico tenebroso, le agradaba el cara a cara con los pacientes. Sus grandes y ojerosos ojos negros otorgaban a sus rasgos una mezcla de ternura y dureza que se veía acentuada por un bigote de largos y tupidos cabellos. Presumía de ser de trato fácil y de mostrarse excepcionalmente relajado en las primeras entrevistas. Le gustaba también el enfrentamiento con los pacientes, y quería que éstos reaccionaran a sus provocaciones y se

dirigieran a él no como a un dios, sino como a un ser humano que no era infalible. A veces era consciente de su tendencia a la exageración y a la suficiencia. Cuando Marilyn, un día, mencionó a su analista anterior, no pudo evitar decirle: «¡No hablemos más de ella! ¿Y yo? ¿Qué piensa usted de mí?». Acto seguido, se echó a reír.

En realidad, sin saberlo pero deseándolo violentamente, Ralph Greenson entró con la actriz en una de esas atracciones fatales a las que los intelectuales se entregan con total abandono mientras creen que siguen llevando las riendas del asunto. Su único enemigo era el aburrimiento, y cuando la estrella blanca atravesó su cielo inalterado, se produjo una distracción inesperada en la monotonía de su práctica profesional. El asombro es una de las formas más delicadas del placer, mientras que condenarse es la búsqueda más refinada de la desdicha.

Hollywood, Beverly Hills Hotel, West Sunset Boulevard, enero de 1960

Durante un tiempo, las sesiones se celebraron en casa de Marilyn. Deprimida y casi sin fuerzas, era incapaz de desplazarse a la consulta de su analista. En el *bungalow* del Beverly Hills Hotel, Greenson dio comienzo a la siguiente entrevista con las habituales preguntas sobre los primeros años y la infancia. Marilyn se mantuvo en silencio un buen rato, y luego se limitó a soltar un nombre: Grace.

—¿Qué era ella para usted?

—Nadie, una amiga de mi auténtica madre; bueno, en realidad, la falsa. La auténtica era Grace: ella quería hacer de mí una estrella de cine. Mi madre, no sé lo que pretendía hacer de mí. ¿Una muerta? Es curioso, sólo se lo puedo explicar a usted. A los periodistas siempre les digo que mi madre está muerta. Sigue viva, pero no miento cuando digo que ha muerto. Mientras me llevaron al orfanato de El Centro Avenue, gritaba: No, yo no soy huérfana. Tengo una madre. Es pelirroja y de manos suaves. Y decía la verdad, aunque ella nunca me acariciaba.

Greenson consideró que no era ninguna mentira esta historia de la madre muerta. La muerta estaba viva, en efecto, pero Marilyn decía la verdad cuando pensaba que, aunque viviera, su madre era como un cadáver. No hizo ninguna interpretación.

—¿Qué estudió antes de convertirse en actriz?

—No terminé la escuela secundaria. Posaba, era modelo. Me miraba en los espejos y en las personas para saber quién era.

—¿Necesita para ello la mirada de los demás? ¿De los hombres?

—¿Por qué únicamente de los hombres? Marilyn no existe. Cuando salgo del camerino soy Norma Jeane. E incluso cuando la cámara rueda,

Marilyn Monroe sólo existe en la pantalla.

—¿Por eso le angustian tanto los rodajes? ¿Teme que el cine le robe su imagen? ¿No es usted esa mujer de la pantalla? ¿La imagen le da vida y, al mismo tiempo, se la quita? ¿Y la mirada real de la gente real en la vida real?

—¡Demasiadas preguntas, doctor! No lo sé. Los hombres no me miran. Lanzan los ojos sobre mí, que no es lo mismo. Con usted es diferente. La primera vez que me recibió me miró como si lo hiciera desde el fondo de sí mismo. Como si hubiera alguien en mí a quien usted me fuera a presentar. Y eso me sentó bien.

El psicoanalista necesitó algún tiempo para reparar en algo singular e inquietante. Entre dos miradas, cuando nadie se fijaba en ella, su rostro se relajaba, se deshacía, moría.

Greenson la encontró inteligente, pero se sorprendió de que le gustaran la poesía, el teatro y la música clásica. Arthur Miller, su tercer marido, con el que se había casado cuatro años antes, se había propuesto educarla, cosa por la que ella le estaba muy agradecida. Al mismo tiempo, Marilyn experimentaba un venenoso resentimiento hacia él: frío, insensible, atraído por otras mujeres y dominado por su madre. En esa época, su matrimonio empezaba a tambalearse. Yves Montand sólo era un factor desencadenante. Los auténticos motivos del alejamiento de su marido había que buscarlos en otro lugar.

El analista no dudó en conocer a Miller, y descubrió que quería de verdad a su mujer y que estaba sinceramente preocupado por su estado, aunque de vez en cuando se enfadara y la rechazara. «Marilyn necesita amor y devoción, sin condiciones —le dijo el analista—. Sin eso, todo le resulta intolerable». Greenson acabó pensando que Marilyn había atrapado a Arthur Miller por motivos sexuales. Se creía frígida y tenía problemas para lograr más de unos pocos orgasmos con el mismo hombre.

Tras la muerte de Marilyn, algo le confirmó esa sensación que había experimentado al contemplarla por primera vez: tenía un cuerpo, pero ella no era ese cuerpo. «A fin de cuentas —le había dicho Miller con los ojos mirando al vacío—, había algo de orden divino que emergía de esa desencarnación. Ella era totalmente incapaz de condenar, de juzgar; ni tan

siquiera a quienes le habían hecho daño. Estar a su lado era ser aceptado, entrar en una zona luminosa y santificante tras haber dejado una vida presidida por la duda. Era mitad reina y mitad niña abandonada, a veces de rodillas ante su propio cuerpo, a veces desesperada por culpa de él».

Poco después, el psicoanalista le contó a su colega Wexler sus impresiones de los comienzos de la terapia. «Cuando la angustia se apodera de ella, se comporta como la huerfanita, como la niña abandonada, como la masoquista que provoca a los demás y hace todo lo posible para que la maltraten y abusen de ella. La historia de su pasado se centra cada vez más en los traumas que viven los huérfanos. Esa mujer de treinta y cuatro años sigue creyendo que no es más que una niña abandonada e indefensa. Se siente insignificante, carente de importancia. Al mismo tiempo, sexualmente insatisfecha, siente un orgullo inmenso de su propia apariencia. Se considera muy guapa, la más guapa del mundo. Cuando debe aparecer en público, hace todo lo posible por mostrarse seductora y causar una buena impresión, mientras que en casa, cuando nadie la ve, puede descuidar su aspecto. Para ella, embellecer su cuerpo es la mejor manera de adquirir una cierta estabilidad y dar sentido a su vida. He intentado decirle que, según mi experiencia, las mujeres realmente hermosas no lo son en todo momento. En determinadas ocasiones, bajo según qué circunstancias, son banales, feas. Pues eso es la belleza: una situación, no un estado. Creo que no entendió lo que le decía», concluyó Greenson al separarse de su socio, a quien no le dio ni la posibilidad de responder. Wexler lo conocía bien y sabía que a Ralph Greenson no le faltaban respuestas, sino preguntas.

Los Angeles, Downtown, 1948

A sus treinta y tres años, y procedente de Europa a requerimiento del productor David O. Selznick, el primer fotógrafo en la vida de quien aún se llamaba Norma Jeane Baker era un hombre seductor.

A finales de los años cincuenta, la revista *Life* le había pedido a André de Dienes que fotografiara a Marilyn con Natasha Lytess, su profesora de arte dramático. De origen ruso, emigrada de Berlín a Hollywood, Lytess era una actriz frustrada. Tenían que hacer como que llevaban a cabo un curso de teatro en su mansión en pleno Beverly Hills. Las cosas fueron mal desde las primeras fotos. Se las tuvieron. A Dienes no le gustaba nada el atuendo de Marilyn. Llevaba una blusa que la ocultaba por completo y una falda horrible que le llegaba hasta los tobillos. Detestaba su peinado pomposo y quería mostrarla seductora, provocativa, deseable. Le sugirió a Marilyn que posara de cara a Natasha, vestida únicamente con una corta combinación negra, con el pelo revuelto y haciendo gestos teatrales. Quería imágenes llenas de acción. Pero Natasha no compartía su visión. Aseguró con vehemencia que Marilyn tenía que convertirse en una actriz de verdad, no en una muñeca sexual. Dienes le recordó que Marilyn le debía la fama, precisamente, a su atractivo sexual. Acto seguido, recogió su equipo y se fue dando un portazo, gritando que él no trabajaba con hipócritas.

En los últimos años de Marilyn, la fotografía será siempre un recurso cuando se sienta mal. De la misma forma que la perspectiva de rodar una película, de repetir veinte veces una secuencia ante cien personas, la hundía en el horror, los movimientos de *ballet* de un hombre con una cámara, dando vueltas a su alrededor, levantaban un muro contra la angustia.

Look bad, not only sexy, dirty (Hazte la mala, no sólo *sexy*, sino guarra) es, sin duda alguna, lo que el desconocido coleccionista de imágenes le dijo

a Marilyn antes de echar a rodar su cámara en un apartamento cutre de Willowbrook, en el Downtown de Los Angeles. La película dura tres minutos y cuarenta y un segundos. Se rodó en blanco y negro. Es muda, pero fue sonorizada posteriormente con un fragmento de la canción de Marilyn *My Heart Belongs to Daddy*.

Si este cortometraje no es falso, es la primera huella filmada de su existencia. A los veintidós años, para sobrevivir en Hollywood, vendía lo que podía a quien lo quería: su cuerpo, a los productores; y la imagen de su cuerpo, a espectadores anónimos que veían esas peliculitas pornográficas que se rodaban al margen de los Estudios. Se titulaban *Apples, Knockers and Cocks*. Éste en concreto, *Porn*, resulta especialmente representativo. La actriz aparece vestida con una bata negra que se quita para exhibirse con un corpiño del mismo color, con ligas y sin bragas. Tiene tripa, muslos gruesos, la cabeza grande y el perfil izquierdo oculto por una cascada de cabello entre moreno y pelirrojo. Algo irremediablemente vulgar y zafio emana de sus andares pesados y de sus gestos vagos cuando se introduce el artefacto que un hombre le ha ofrecido en un paquete regalo. Si no fuera por su rostro en el plano final, cuando fuma un cigarrillo mirando a quien se la acaba de chupar y se sienta en sus rodillas, podríamos dudar de que fuera Marilyn Monroe. Pero esa sonrisa es la suya.

Hay en esta secuencia de desnudez y triste fornicación una especie de pornografía anticuada, de crudeza sexual, de fascinante fealdad. El silencio acentúa la impresión de un gemido o de un grito puestos en imágenes. Por su negra candidez, la película muestra no tanto la verdad del sexo como la del cine. Hechas polvo y sin posibilidad de restauración, las copias que quedan muestran cómo la imagen devora a la imagen; cómo la lepra del olvido consigue pasar a la historia; cómo las sombras salen a la superficie del celuloide y le dicen al mirón: nada que ver.

Un día de enero de 1951, en Hollywood, un Lincoln descapotable de color negro transportaba al cineasta Elia Kazan y al dramaturgo Arthur Miller a través de los Estudios Fox, buscando el plató donde se rodaba *As Young As You Feel*. Antes incluso de que la vieran, el nombre de Marilyn sonó en la voz de un ayudante que se desgañitaba. El director estallaba en

invectivas contra la joven actriz de veinticuatro años que abandonaba constantemente el decorado y volvía bañada en lágrimas, destrozada. El papel era breve, pero hacían falta horas para cada toma. Apareció por fin, envuelta en una bata negra. Kazan se quedó sin habla. Había venido a ofrecerle un papel.

Se convirtió en su amante, luego en su amigo; después, bajo el macartismo, en su enemigo; y finalmente, de nuevo en su amigo. «Cuando la conocí —explicará—, era una joven sencilla, apasionada, que iba a clase en bicicleta, una chica de buena pasta. Hollywood la tiró al suelo con las piernas abiertas. Tenía la piel fina y el alma ávida de ser aceptada por gente a la que pudiera respetar. Como muchas otras chicas que habían conocido el mismo tipo de experiencia, medía su amor propio por el número de hombres al que era capaz de atraer».

Santa Monica, calle Franklin, febrero de 1960

Marilyn seguía llegando tarde al psicoanálisis.

—¿Por qué tanta hostilidad hacia quienes quieren ayudarla y trabajar con usted en buena disposición? ¡Somos aliados, no adversarios!

—Es lo que hay. Desde el principio. En mi primera película, *A Ticket to Tomahawk*, el ayudante del director me amenazó: «Podemos sustituirla, ¿sabe usted?». Y yo le respondí: «¡A usted también!». ¡Será imbécil! No entendía que llegar tarde es la manera de que no te sustituyan, de que te esperen, a ti y a nadie más. Y además, ¿sabe usted?, durante mis retrasos no estoy ausente, sino que me preparo. Retoco la ropa y el maquillaje una y otra vez. Mi imagen. Y también mis palabras. Tomo notas sobre lo que voy a decir y preveo los temas de conversación.

El médico la cortó.

—Aquí no está ni en un plató ni en una fiesta. ¿Sabe qué significa su retraso? Pues quiere decir: no me gusta usted, doctor Greenson. No tengo ganas de venir a verle.

—¡Oh, no, pero si me encanta venir a verle! —respondió Marilyn con una vocecita infantil—. Me gusta hablar con usted, aunque tenga que apartar la vista para no sentir sus ojos clavados en mí.

—Eso es lo que usted dice, pero su actitud afirma otra cosa: usted no me gusta, doctor.

Marilyn se calló. Pensaba que sus retrasos sólo querían decir una cosa: usted me espera. Usted me quiere. Sólo me espera a mí. Quiérame, doctor, usted sabe perfectamente que siempre es quien ama el que espera al otro.

A partir de entonces no volvió a llegar tarde. A menudo almorzaba en el coche para ser puntual. Llegó incluso a aparecer con antelación. Media

hora, luego una hora. A fin de cuentas, resultó que seguía sin saber llegar a la hora exacta.

—Ya lo ve, no sabe lo que quiere, no sabe ni la hora que es —le dijo el analista.

Pensaba que el hecho de que ahora llegara con antelación significaba: él está ahí. Cuestión de tiempo. Pero él está ahí. Por mí. Está ahí.

El verano siguiente, en el transcurso de una tensa sesión, Marilyn le explicó a su analista que, durante el rodaje de *Vidas rebeldes*, bajo la dirección de John Huston, tuvo que rodar una secuencia en la que rechazaba los intentos de reconciliación de su marido.

—Me liaba con esa frasecilla: «Tú no estás aquí». Huston montó en cólera, pero Clark Gable salió en mi defensa: «Cuando ella está aquí, está aquí. Toda ella. Está aquí para trabajar» —le dijo al analista—. Desde entonces, ésa es mi expresión favorita cuando hablo de mis experiencias con los hombres: casi nunca están *aquí*. Ellos.

La primera vez que se sentó en el sillón de cuero que se parecía al de su psicoanalista, Marilyn se fijó en la gran mesa de madera oscura sobre la que no había ni un papel. Supuso que él escribiría sus artículos en la planta superior. Le sorprendió no ver ningún retrato de Freud, presencia habitual en la consulta de Beverly Hills y en las de sus analistas anteriores. Lo que más le chocó fue un cuadro enorme de una mujer sentada de espaldas que contemplaba un jardín. No se veía su rostro, pero por el tono suave de la luz y de la vestimenta se podía intuir la serenidad que la envolvía. Le gustó de inmediato la belleza tranquila y silenciosa de esa espaciosa habitación protegida de la luz del crepúsculo por esas cortinas estampadas con motivos geométricos verdes y marrones.

Después de algunas sesiones en su consulta de Beverly Hills, Greenson le propuso a Marilyn que se vieran regularmente en su casa para no llamar la atención del público. Era una sugerencia asombrosa. Se accedía a la mansión de Santa Monica por la calle, y su familia vivía con él. Sus hijos, Joan y Daniel, sabían que su padre recibía a clientes famosos, pero se sorprendieron al ver cómo cambiaba de costumbres y anulaba citas en su consulta para recibir a Marilyn Monroe en el domicilio familiar. Al

descubrir quién era la nueva y célebre paciente, Joan quiso enseguida hacerse amiga suya, y no tardó mucho su padre en pedirle que la recibiera si él llegaba tarde y en aconsejarle que saliera con ella. Sin embargo, Joan se preguntaba si era realmente necesario que su padre le enviara en busca de medicamentos a la farmacia para luego llevárselos al Beverly Hills Hotel. El analista nunca reconoció el error de tratamiento en que consistía traerse a Marilyn a casa, por no hablar de convertirla en miembro de la familia. El hombre que definirá el objetivo del análisis como el acceso del paciente a la independencia de pensamiento hizo exactamente lo contrario. «Estoy a punto de convertirme en su único terapeuta», le escribe con orgullo a Marianne Kris, con la que Marilyn se seguirá viendo durante un año en sus estancias neoyorquinas. Cuando evoca a Marilyn, la letra del médico se hace fragmentaria, como si hubiese perdido cualquier dirección.

Además de verla cinco o seis veces por semana, el psicoanalista animó a Marilyn a que le telefoneara a diario. «Porque estaba tan sola y no tenía a nadie más ni nada que hacer fuera del rodaje si yo no la recibía», se excusa Greenson ante Marianne Kris. Una noche, después de la sesión, Marilyn volvió de Santa Monica en taxi e invitó al conductor a entrar en su casa, donde pasó la noche con él. Greenson se indignó ante este comportamiento «patológico», y su mujer le aconsejó a la actriz que se quedara en casa de ellos cuando la sesión durara más de lo previsto, cosa que Marilyn acabó haciendo de vez en cuando.

Greenson se justificaba ante Wexler: se trataba de una estrategia deliberada para que ella sobreviviera y pudiera dar la talla en el plató de *El multimillonario*. «Aunque parezca una toxicómana, no se la puede incluir en esa categoría», precisaba. Efectivamente, podía suceder que su paciente dejara de consumir drogas sin que presentara los típicos síntomas de abstinencia, con lo que el analista había intentado que se mantuviera limpia a base de recomendarle ciertas reglas de higiene vital. Pero no era extraño que Marilyn le hiciera venir al Beverly Hills Hotel para que le aplicara una inyección intravenosa de Pentotal o de Amytal. Él aceptaba, pero luego, desamparado, se dirigía a Wexler: «Le dije que todo lo que ya se había metido bastaría para dejar fuera de combate a media docena de personas, y que si no dormía era porque le tenía miedo al sueño. Le prometí que la haría

dormir con menos somníferos, mientras me reconociera que estaba luchando contra el sueño y que buscaba una forma de olvido que no tenía nada que ver con él».

Fort Logan, Colorado, Army Air Force Convalescent Hospital, 1944

Enrolado en el ejército en 1942 como médico psiquiatra, Ralph Greenson se especializó en neurosis traumáticas. Aparte de los cuidados a heridos de guerra, empezó a pronunciar numerosas conferencias ante el personal médico, capellanes castrenses y trabajadores sociales que intentaban readaptar a los combatientes a la vida civil. Esta experiencia de psiquiatra militar le sirvió a Leo Rosten para escribir un relato que se hizo muy popular. Greenson se convirtió en el héroe de *Captain Newman M. D.* (Capitán Newman, doctor en medicina), publicado en 1961. Al año siguiente, la novela fue adaptada al cine.

De esta experiencia, el propio Greenson evocó una escena. Un día tuvo que aplicarle una intravenosa de Pentotal a un artillero de un bombardero B-17 que volvía de una misión. El hombre padecía insomnio, pesadillas, temblores, transpiraba copiosamente y presentaba una grave reacción de choque. Acababa de cumplir cincuenta misiones de combate, pero no era consciente de sufrir ninguna ansiedad en particular; tan sólo se mostraba reticente a comentar sus salidas. Había aceptado tomar Pentotal porque había oído hablar de la sensación de ebriedad que le es propia, pero sobre todo porque eso le permitía no tener que dar explicaciones a sus superiores. En cuanto Greenson le hubo inyectado cinco centímetros cúbicos, el enfermo se incorporó de forma brusca en la cama, se arrancó la aguja del brazo y se puso a gritar: «A las cuatro, a las cuatro, ya llegan, cárgatelos, cárgatelos o se nos cepillarán esos hijos de puta. ¡Oh! Dios mío, ¡cárgatelos, cárgatelos! Ahí están a la una, a la una, cárgate a esos cabrones, cárgatelos. ¡Oh! Dios mío, me duele todo, no puedo moverme, cárgatelos, que alguien

me ayude, me han dado, ayudadme. ¡Oh! Esos desgraciados, ayudadme, ¡cárgatelos, cárgatelos!».

El enfermo gritó y berreó durante algo más de veinte minutos, con los ojos llenos de terror y el sudor cayéndole por la cara. Su mano izquierda agarraba el brazo derecho, que colgaba flojo. Temblaba. Finalmente, Greenson le dijo: «Tranquilo, Joe, nos los hemos cargado». Al oír esas palabras, el enfermo se desplomó en la cama y cayó en un profundo sopor. A la mañana siguiente, el médico le preguntó si recordaba el episodio del Pentotal. El hombre sonrió tímidamente y le dijo que se acordaba de haber gritado, pero que todo era muy confuso. Cuando Greenson le recordó que había hablado de una misión en la que había resultado herido en la mano derecha y que no había dejado de gritar «¡Cárgatelos, cárgatelos!», le interrumpió: «¡Ah, sí! Ya me acuerdo, volvíamos de Schweinfurt y se nos echaron encima; empezaron a aparecer a las cuatro, y luego a la una, y después fuimos alcanzados por las balas»… Bajo el efecto del Pentotal, el paciente conseguía recordar con facilidad el suceso que había vivido.

Greenson siguió buscando el secreto de lo que se ha olvidado recurriendo a las drogas, al «suero de la verdad», como se llamaba al Pentotal en las películas de la época. Tuvo que recurrir a su análisis con Frances Deri para acabar con su fascinación ante las inyecciones de recuerdos y para que se pusiera a buscar la verdad oculta en sus enfermos por sistemas que no fueran fármaco-químicos. La transferencia, la cura psicoanalítica en la que el único medicamento es el amor y donde la puesta en palabras permite el recuerdo de lo reprimido. Pero conservó de sus experiencias con las drogas un concepto de los cuidados según el cual el terapeuta debe estar ahí, en el mundo real, para aportarle al paciente elementos de su propia realidad psíquica y física.

Beverly Hills, Roxbury Drive, noviembre de 1979

—Señor Wexler, ¿puede recibirme? Soy periodista y estoy escribiendo un libro sobre Marilyn. Sobre todo, acerca de Greenson y del papel que se le imputa en su muerte. Usted los conoció a los dos, así que me gustaría que me hablara de ambos y de sus relaciones con ellos.

Wexler rechazó esta petición, idéntica a todas las que le dirigían desde hacía años. Se quitó de encima al periodista como había hecho con todos esos investigadores en busca de complots o de escándalos. Luego intentó no pensar más en el asunto. Pero poco a poco, invadido por los recuerdos, le volvió a llamar para proponerle otra cosa: que le ayudara a escribir sus propias memorias. Un psicoanalista en la Edad de Oro de los Estudios. Ya tenía el título: *A Look Through the Rearview Mirror* (Mirando por el retrovisor).

—¿Por dónde empezar? —dijo Wexler—. Queda lejos todo eso, muy lejos. Se remonta a un año después de la muerte de Marilyn, pero afecta al Greenson que conocí nada más acabar la guerra. No me resisto al placer de evocar el episodio. *Captain Newman M. D*. narraba la historia de un médico heroico durante la Segunda Guerra Mundial. No valía nada. No me refiero a él, a Romi. Ni a Gregory Peck, que no lo hacía peor que de costumbre. Me refiero a la película. Se estrenó en 1963, si no recuerdo mal, y tuvo mucho éxito. No como el *Freud* de John Huston, que también es de esa época y al que se le enganchó un título ridículo, *Pasión secreta*. Ya sabe: la película en la que tenía que salir Marilyn y que Ralph Greenson hizo todo lo que pudo para impedir.

—¿Qué sucedió?

—¿No sabe la historia? Ya se la contaré otro día. Da igual, no tengo tiempo para ser amable con los muertos. ¡Fíjese! Mientras le prohibía el

cine a Freud, Greenson se proyecta a sí mismo como psiquiatra salvador y se muestra menos reticente a ser representado como valeroso analista que a permitir que su paciente haga de histérica freudiana. Esta historia de Newman, el psiquiatra de choque, reflejaba la vida de Romi en el ejército, consagrado al cuidado de los que volvían traumatizados del frente del Pacífico. Siempre en la brecha, siempre atractivo. Donde fuera que estuviese, pasaban cosas, como en el cine, *bigger than life*. Ralph se mostraba al mismo tiempo dramático y ligero, lleno de humor. En la película, el valiente alienista se entregaba por completo para devolverles la salud mental a tres heridos de guerra. Junto a él, un enfermero, Jake Leibowitz, interpretado por Tony Curtis, paciente de Greenson, aportaba el contrapunto ligero a esa tragedia de la conciencia médica: ¿para qué poner a los traumatizados por la guerra en condiciones de andar y de combatir? Cuidar a alguien, ¿es enviarle a la muerte o a una vida que no es una vida? Ésa es una pregunta que nos hacemos a veces en nuestros pequeños tratamientos.

»Autor del guión de *Captain Newman*, Greenson, aconsejado por su mujer, temerosa de que los pacientes le llevaran a juicio, se resignó a regañadientes a que su nombre no figurara en los créditos. Cuando se conocieron, él acababa de establecerse en Los Angeles como psicoanalista y el novelista Leo Rosten empezaba a trabajar para Hollywood. Esos dos hombres tuvieron un vivo comercio intelectual: Romi llevaba al escritor a veladas psicoanalíticas y, a cambio, Leo introducía al analista en las cenas de Hollywood. Notable narrador, Romi contaba vívidos relatos de sus sesiones. Un día, Rosten dijo de él: "Frustrado por tener que pasarse el día callado, por la noche se relaja y divierte a Hollywood con sus historias clínicas. Creo que toda su vida ha lamentado no haber sido actor. No daba conferencias, las interpretaba". Ésa era también la opinión de Charles Kaufmann, el guionista que sucedió a Jean-Paul Sartre en el proyecto freudiano de Huston y que había visto mucho a Greenson por ese motivo. Había comprendido que ser un hombre de palabras no era lo mismo que ser un hombre de palabra, y que el auténtico poder se encuentra en el arte de callarse.

»Nuestro colega y enemigo Leo Rangell, presidente de Los Angeles Psychoanalytic Society, que le había conocido en Colorado, consideraba a Greenson incapaz de tratar a los demás terapeutas como a iguales: “Sólo podías ser su esclavo o su enemigo”. Cuando le comenté a Romi ese juicio, él, siempre tan encantador, se echó a reír: “¿Por qué no me lo ha dicho? Me hubiera vuelto a analizar un poquito con él”. Rangell siguió siendo su enemigo en el seno de nuestra sociedad. A Romi le gustaba el poder, y más aún jugar con él. No tanto ejercerlo como decirse: “Si quisiera, dominaría todo esto y les obligaría a todos ellos a hacer mi voluntad”. Le gustaba hacerse ver. Pero voy a dejarlo, pues va usted a pensar que yo no apreciaba a mi colega. Y además, todo esto me agota. ¡Váyase!

Al cabo de un minuto, Milton Wexler atrapó a su interlocutor en el umbral de la puerta.

—Lo más curioso, ¿sabe usted?, es que sin decirle nada, mientras Romi convertía su vida en una película, su paciente interpretaba su vida como si estuviera en una película. Cada loco con su tema.

Santa Monica, calle Franklin, marzo de 1960

El rodaje de *El multimillonario* fue un caos. El 26 de enero, Marilyn interrumpió una toma de la canción *My Heart Belongs to Daddy* (Mi corazón pertenece a papá). Había llegado al plató a las siete de la mañana, luego abandonó el estudio justo después de maquillarse y desapareció durante tres días.

—Ahora verás en qué consiste rodar con la peor actriz del mundo —le espetó a Montand, con quien debía interpretar su primera secuencia conjunta—. Quisiera desaparecer. Dentro o fuera de la pantalla, me da igual, pero desaparecer.

—Estás asustada. ¡Piensa en mí! Yo estoy tan perdido como tú.

El truco de la compasión funcionó. Unos días después, Marilyn se resfría. Se enclaustra en su *bungalow*. Una noche, Montand llama a su puerta, se sienta en la cama junto a ella y le coge la mano. Marilyn lo atrae hacia ella y le besa con una especie de alegre desespero. Enseguida se da cuenta de que el francés también es un figurante de esa historia de amor que lleva contándose a sí misma desde que era pequeña. «Siempre la misma historia —le explica a su analista—. Esa noche, el hombre se duerme con Marilyn Monroe y se despierta por la mañana conmigo. Pero me gustaría que él me quisiera. *Play it again, Yves*. Vuelve a poner el disco». Greenson le aconseja de inmediato que interrumpa su relación con Montand.

Marilyn rodó durante una semana entera, llegando siempre tarde, eternizándose cada día un poco más en su camerino, bebiendo a diario su ginebra en una taza de café, cada vez menos capaz de recordar dos frases seguidas. Rodó y Cukor tuvo su película, una de las peores de su carrera. Y de la de ella.

Santa Monica, calle Franklin, primavera de 1960

La bella y espaciosa casa de estilo mexicano de los Greenson en Santa Monica acogía en sus fiestas a famosos y a psicoanalistas. Había que visitarla cuando se pertenecía a la élite de Los Angeles. Se reunían para escuchar música de cámara y mordisquear canapés en platos de cartón. A Greenson le gustaba el dinero, pero a la manera de un jugador, para deshacerse de él indicando que sólo le interesaba por el poder y el reconocimiento. Uno de sus pacientes, el pintor Tony Berlant, que en esos tiempos no tenía un céntimo, comentó que no le cobraba. Greenson llegó a informarle de que el paciente que iba después de él, un rico empresario, le pagaba cien dólares por hora, pero le recortaba sistemáticamente la sesión a base de alargar la del pintor para quitárselo de encima cuanto antes. Berlant evoca un cierto desdoblamiento en su antiguo analista: por un lado estaba el arrogante locuaz, seductor y juerguista de las fiestas de Santa Monica; y, por otro, el hombre que se ocultaba detrás de ése, generoso y abierto en la situación psicoanalítica.

En casa de Romi todo era sencillo y de lo más elegante. La conversación era el principal atractivo de esas veladas. Era el único salón psicoanalítico en el que te podías divertir. Siempre había personas procedentes de horizontes muy diversos. Te cruzabas con Anna Freud, con la antropóloga Margaret Mead, con los sexólogos Masters y Johnson, más un montón de figurones de Hollywood. El productor Henry Weinstein, que venía de la costa este, era un habitual desde que la actriz Celeste Holm le había presentado a Greenson. «Yo estaba totalmente seducido por él», recordará Weinstein mucho después, pese a la ruptura violenta entre ambos durante el rodaje de la última película de Marilyn, que él produjo, *Something's Got to Give*. A ojos de todos, ir a la casa de los Greenson en

Santa Monica cuando uno vivía en Los Angeles era como disfrutar de un oasis intelectual y artístico en mitad de un desierto de plata.

Invitada habitualmente a las veladas musicales que tenían lugar en la bella hacienda, Marilyn se cruzaba con la gente del cine. Los guionistas Lillian Hellman y Leo Rosten, algunos pacientes y antiguos pacientes: el productor Dore Schary o Celeste Holm. Abundaban los especialistas del diván: Hannah, la viuda de Otto Fenichel, Lewis Fielding, Milton Wexler. La madre del anfitrión, Kathryn Greenschpoon, se hacía notar en el seno de una audiencia discreta. Todos se sorprendían al ver, alejada de todos, a Marilyn ovillada en un sillón de terciopelo azul, moviendo grácilmente la mano según las inflexiones de la música. «Para estar más cerca de la música hay que estar más lejos de los músicos —le decía a Hildi—. La música no es algo que haya que ver».

Se sentía realmente en familia. A veces escuchaba tocar a la hermana gemela de su analista, Juliette. La hermana pequeña, Elisabeth, que se había casado con Milton —Mickey— Rudin, abogado de la actriz y de Frank Sinatra, también era pianista clásica, pero no le hacía ascos a tocar en bandas de *jazz*. El domingo por la tarde acompañaba al violín tembloroso de su hermano en los conciertos de música de cámara. Romi, enamorado de las artes —que no le correspondían—, nunca ensayaba con su instrumento, pero eso no le impedía lanzarse, con una alegría digna de mejor causa, a interpretar los solos de uno de los Conciertos de Brandenburgo.

En esas fiestas, Romi veía en los ojos de su paciente esa tristeza de la niña triste, esa tristeza abismal que se siente a veces en presencia de esas personas mayores que hacen música y que nos hacen sentir más excluidos que si les oyéramos hablar entre ellos o hacer el amor. Cada uno de los miembros del conjunto está tan empeñado en transmitir a los demás su propio vacío, su propio terror, que, sin verlos, los toca con el sonido de una forma imposible de conseguir para las palabras o para las manos.

La primera vez que entró en el espacioso salón, Marilyn se quedó sorprendida ante el piano, un enorme Bechstein de concierto. Le hizo pensar en el piano blanco de su madre. Un *Baby Grand* de la marca Franklin. Durante el breve período en el que vivieron juntas en Los

Angeles, en la casa de la calle Arbol, cerca del monte Washington, Gladys Baker había comprado ese piano del que la leyenda familiar afirmaba que había pertenecido al actor Fredric March. Inmediatamente, en casa de Ida Bollender, una de sus madres adoptivas, una tal Marion Miller le dio clases durante un año. Su madre las pagaba. Marilyn se apañaba con los pequeños clásicos y siempre estuvo muy orgullosa de poder interpretar *Para Elisa*. Pero muy pronto la vida caótica de Marilyn, que iba de casa en casa, impidió que siguiera tocando el instrumento. *Baby Grand*. Aún se reía recordando ese nombre. Era como ella: de cierto tamaño, pero muy pequeño. Cuando su madre la internó, el piano fue vendido. De todas maneras, nunca supo realmente cómo tocarlo y se lamentaba por no tener en su repertorio nada más que esos compases de polca, un tanto cómicos, que interpreta a cuatro manos junto a Tom Ewell en *La tentación vive arriba*, de Billy Wilder. Volvió a comprar el piano y, a partir de entonces, de Nueva York a Los Angeles, ida y vuelta, siempre quiso conservar ese viejo piano blanco. Volvía a él como a un amigo perdido. Le gustaba acariciarlo con la punta de los dedos cuando la gente se convertía en sorda y la vida era invivible.

En Greenson, Marilyn apreció, tal vez, al músico patético y ridículo. Tanto si hablaba como si tocaba su instrumento, su voz era atrayente. Ella sentía que, más que las palabras o las ideas, la música era lo que llegaba al alma. Con ella el psicoanalista descansaba de la necesidad de ver y ser visto. Una noche, tras haber interpretado en su presencia un trío de Mozart, Ralph cogió a Marilyn por el hombro y la llevó junto a la cristalera que daba al mar. «Hay cielos así, como esta música, que te dan ganas de morir y te llenan de ese placer desesperado que te deja lo que has logrado». Se preguntó de dónde había sacado él esa frase que no acababa de entender, pero que se posó sobre ella como un hechizo.

Hollywood, Santa Monica Boulevard, 1946

Marilyn tenía veinte años y un vacío en el corazón que llenaba con hombres y mujeres para reunir el valor de aguantar hasta la mañana siguiente. Recorría Los Angeles, deambulando por las inmediaciones de los Estudios, con los ojos llenos de imágenes, muy borrosas, y ofrecía a las miradas el destello dorado de su pelo, que se recortaba sobre el blanco del cielo igual que, en las viejas películas, la luz nublaba el cabello de las actrices en una pantalla sobreexpuesta. Tenía una idea fija: convertirse en alguien fuerte, en una gran figura enigmática de esas con las que te cruzas sin volverte, como si te hubieras cruzado con el destino.

Un día de 1946, André de Dienes llevó a Marilyn a Hollywood para que viera a un productor en un Estudio de la calle Gower. Cuando la conoció, un año antes, Marilyn llevaba un jersey rosa ceñido, el cabello rizado recogido en un turbante y una sombrerera en la mano. Ese día, pegados el uno al otro, André y Marilyn pasaron ante el Hollywood Memorial, en Santa Monica Boulevard. Él le propuso desviarse por el cementerio en el que estaban enterrados los famosos del mundo del cine, como Rodolfo Valentino, Norma Talmadge, Marion Davies, Douglas Fairbanks y tantos otros. A Marilyn no le entusiasmó la sugerencia, pero se le despertó la curiosidad cuando el fotógrafo le explicó que el cementerio se encontraba justo detrás de los Estudios Paramount de la Melrose Avenue y que Rodolfo Valentino descansaba a unos cientos de metros de donde ella, tal vez, algún día rodaría una película.

Mientras André la guiaba por los pasillos del espacioso mausoleo en el que Rodolfo Valentino yace en un nicho tras una lápida de mármol blanco, Marilyn se quedó en silencio. Luego hablaron de la increíble fama del difunto y de la fantástica conmoción que causó en 1926 su repentina

muerte. «El año que yo nací», comentó ella. ¿Acaso había venido al mundo para sustituir a Valentino y proseguir su legendaria carrera?, sugirió André. ¡Puede que también ella fuera famosa algún día!

—Si es para morir tan joven, no vale la pena.

—¿Qué más se puede pedir? —repuso André—. ¡Así se convirtió en inmortal!

Marilyn insistió en que ella prefería una vida larga y dichosa. Luego arrancó una rosa de uno de los jarrones que flanqueaban la placa funeraria en bronce.

—No hay que robarles las flores a los muertos —se sorprendió André.

—Estoy segura de que a él le encantaría que una chica se llevara a casa una de sus flores y la pusiera en la mesilla de noche. ¿Y Jean Harlow? ¿Sabes dónde está enterrada?

—No, y me da igual.

—A mí no; voy a menudo a verla, al Forest Lawn Memorial Park, donde descansa en una capilla privada. Muerta a los veintiséis años porque su madre, que pertenecía a una secta, no dejó que la curaran…

Una vez fuera del mausoleo, él le pidió que se olvidara de la cita en el Estudio y que se quedaran juntos para que le pudiera leer unos extractos de un gran libro de citas que llevaba siempre en el maletero. Instalados en el césped, leyeron frases sobre la vida, el amor, la felicidad, la fama, la vanidad, las mujeres, la muerte y otras cosas. Fue la palabra *fama* la que más captó la atención de Marilyn. De repente, decidió que ya tenía bastante de poesía y de filosofía para lo que quedaba del día, con lo que sí que acudiría a su cita.

—¿Te vas a acostar con ese productor?

—¡Sí! ¿Y qué? —repuso furiosa.

La dejó en la esquina de Melrose Avenue con la calle Gower.

Unos días después, André le leyó un poema titulado *Lines on the Death of Mary* (Versos para la muerte de Mary). Marilyn dijo que estaba dedicado a ella, aunque la autora se hubiera olvidado de añadir «lyn» a «Mary». Él le hizo observar que, en el cementerio, había asegurado que deseaba una vida larga y dichosa, y que ahora anunciaba que no llegaría a vieja… ¡Ese poema sobre la muerte de Mary predecía que moriría joven!

—¡Cállate y posa! —zanjó el asunto André—. Prefiero que tu rostro hable por ti.

Dejaron de leer y él se puso a fotografiarla, capturando uno a uno los estados de ánimo que ella interpretaba a petición suya, recorriendo todo el espectro de las emociones humanas: la felicidad, la melancolía, la introspección, la serenidad, la tristeza, el tormento, la reflexión… Le pidió, incluso, que mostrara a qué se parecía la muerte en su imaginación. Y ella se puso una manta encima de la cabeza. La foto siguiente fue idea suya. Le dijo a André que preparara su máquina porque le iba a enseñar cómo sería algún día su propia muerte. Se lo quedó mirando con una expresión de lo más lúgubre y le dijo que el sentido de la foto sería THE END OF EVERYTHING (EL FINAL DE TODO). André capturó rápidamente la instantánea y luego le preguntó por qué veía la muerte tan sórdida y siniestra, en vez de exhibir una sonrisa apacible, como si no se tratara de nada más que del paso de un mundo a otro, de una hermosa transfiguración. Marilyn repuso que así era como imaginaba su muerte. Y añadió un comentario:

—André, no publiques estas fotos de inmediato, espera a que esté muerta.

—¿Cómo sabes que morirás antes que yo? Al fin y al cabo, tengo doce años más que tú.

—Ya lo sé —respondió ella con una voz baja y grave.

Fue sólo un momento. Al cabo de un instante, Marilyn estaba de nuevo alegre e impaciente por acudir a una cita, metiéndole prisa para que guardara sus cosas en el coche y se fueran de allí.

Durante los veintitrés años en los que la sobrevivió, Dienes visitó con frecuencia la tumba de Marilyn; siempre el primero de junio, fecha de su nacimiento, y el 4 de agosto, día de su muerte. En cada ocasión, robaba flores dejadas por la gente y las colocaba en un jarro junto a su cabecera. También pensaba en ella cuando iba al cine en el Westwood Village. Detrás de la pantalla, a escasos quince metros, reposaba Marilyn. Un día le había dicho: «¿Quieres que me convierta en una nube? Pues retrata ésa. Así no moriré del todo».

Cada vez que la volvía a ver, colgada al teléfono, se acordaba de que, para proteger su vida privada e inducir a error a los indiscretos, había

escrito en los aparatos telefónicos de su casa un número falso. Si llamabas a ese número, te salía la morgue de Los Angeles.

Los Angeles-Nueva York, marzo de 1960

Nacida en Los Angeles, Marilyn se sintió profundamente unida a Nueva York desde que la visitó por primera vez a finales de 1954. Cuando estudiaba en el Actor's Lab de Los Angeles, ya consideraba la metrópolis del este como un lugar mágico muy, muy lejano, en el que actores y directores harían algo más que pasarse la vida hablando de primeros planos o de diferentes encuadres. Soñaba con sumergirse en una vida más rica en ideas, con menos imágenes y más palabras.

Con ese cielo y esa temperatura inalterables, le parecía que Los Angeles dormitaba en la tibieza. Marilyn abandonó su ciudad como cuando, en la cama, te apartas de un cuerpo demasiado cercano y demasiado caliente; como cuando sientes que tienes que estar solo para ser tú mismo. Marilyn quería establecerse en el centro de un armazón. Durante lo que le quedaba de vida, siempre le gustó volver a Nueva York, la ciudad erguida. Esa verticalidad, esa estructura extendida hacia el cielo, le hacía olvidar su ciudad natal, siempre acostada, prácticamente plana, a excepción de las colinas de Hollywood, al norte, y de los rascacielos del barrio portuario, al sur. Los Angeles siempre será la ciudad en la que brillas o te quemas, la ciudad en que el sol lanza toda su cruda y terrible luz y convierte las calles y las casas en un espejismo. Del mismo modo que la idea de la eternidad le quita el sueño a quien se obsesiona con ella, el cielo californiano otorga demasiada luz a los paisajes urbanos y muy poca sombra a las almas que quisieran vagar por ellos.

Desde el primer momento en que desembarcó en Manhattan, seis años antes, sintió la ciudad como suya. La ciudad. La ciudad en la que se piensa. En Nueva York, Marilyn nunca se sintió desordenada. Más bien se reorientó, encontró ahí lo que llevaba tanto tiempo buscando. Era en medio

de esas sombras, de esa grisalla, donde mejor se encontraba. Dejándose vencer por la impresión vertiginosa, pero lo suficientemente lúcida como para volver en sí y ceder a un impulso inexplicable, avanzaba hacia la belleza. El paso de las estaciones, la vehemencia de los elementos, todo la mantenía despejada. Pensaba que las mejores fotos que le hacían eran como Nueva York, como un tablero de ajedrez, en blanco y negro.

En el transcurso de su análisis con Greenson, Marilyn volvió a Manhattan por primera vez en marzo, justo después de haber recibido el Globo de Oro a la mejor actriz por *Con faldas y a lo loco*. Tras un semestre de terapia mezclado con el rodaje de *El multimillonario*, regresó a Nueva York para instalarse por un tiempo. La última sesión antes de su partida, le confió a Greenson un sueño recurrente:

—Estoy enterrada en la arena y espero que alguien venga a sacarme de ahí. No puedo hacerlo sola.

Asociaba ese sueño con un recuerdo.

—Ana, mi tía Ana, como yo la llamaba, aunque no era mi tía, sino la mejor de todas las madres con las que me colocaron, estuve con ella cuatro o cinco años, murió cuando yo tenía veintidós. Al día siguiente, entré en su habitación y me acosté en su cama… sin moverme, tal cual. Me quedé tumbada en esa cama varias horas. Luego fui al cementerio y vi a unos operarios cavando una tumba. Les pregunté si podía bajar. Y me dijeron: «Por supuesto». Bajé por la escalerilla. Me acosté al fondo del agujero y miré el cielo que tenía por encima. La tierra te enfría la espalda, pero la vista es insuperable.

—¿La quería? —preguntó Greenson, preocupado por ciertos detalles de la narración, demasiado horribles para ser ciertos.

—Claro que sí. Si ese concepto tiene algún sentido, no es entre un hombre y una mujer. Nunca he conocido, ni antes ni después de Ana, el amor, ese que rodea a los demás niños en sus casas. O el de las películas, esa luz misteriosa que ilumina el rostro de las estrellas. He pactado. He intentado llamar la atención. Cualquiera que me mire y diga mi nombre: eso es para mí, ahora, el amor.

En el ardiente julio de Nueva York, como le había recomendado Greenson, Marilyn reencontró a su marido, Arthur Miller, y a su analista, Marianne Kris. Pero muy pronto se separará de ambos al mismo tiempo. Había seguido una terapia con Kris durante tres años, y antes pasó otros dos con Margaret Hohenberg. Pero ahora tenía a Romi, al que llamaba a diario. Muy exaltada, le dijo a su doncella, Lena Pepitone: «Por fin lo he encontrado. Es mi salvador. Se llama Romeo. ¿Te lo puedes creer? Yo le considero mi Jesús. Mi salvador. Hace cosas maravillosas por mí. Me escucha. Me da valor. Me convierte en inteligente. Me hace pensar. Con él puedo enfrentarme a lo que sea y ya no tengo miedo». Luego telefoneó a Greenson: «Estoy enamorada de Brooklyn, quiero vivir ahí y no volver a la costa como no sea para rodar una película».

Al día siguiente, en la línea C del metro que la llevaba a Broadway, vio en el asiento de enfrente a una mujer sin edad, vestida con ropa de muñeca con puñetitas rosas, zapatos con hebilla (también rosas), calcetines de encaje y diadema de brillantes falsos, que bebía de un biberón. Aterrorizada, llamó a su salvador esa misma noche.

Viena, Berggasse, 19, 1933

Ralph Greenson estaba en Viena, acabando su análisis con Wilhelm Stekel. Hacía poco que había sido admitido, junto a otros jóvenes aspirantes a psicoanalista, en las veladas de periodicidad mensual en las que Freud hablaba de la técnica psicoanalítica. Reflexionaba sobre el final de la terapia. ¿En qué consistía concluir un análisis? Ésa era una pregunta que Greenson se planteaba personalmente con Stekel, y esperaba del maestro algunas aclaraciones antes de lanzarse a su propia práctica.

Al primer piso de la zona profesional del apartamento de Freud se entraba por la puerta de la derecha. La entrada era sencilla: una puerta con barrotes contra los ladrones, como en todas las casas burguesas de Viena. A la derecha se hallaba la sala de espera, en cuyas paredes colgaban retratos y distinciones que Greenson no supo identificar. Más tarde descubriría que sólo se trataba del retrato de un discípulo, Sandor Ferenczi. Una puerta daba a la consulta del psicoanalista; y otra, recubierta del mismo papel pintado de tonos oscuros que había en la pared, permitía a los pacientes que no desearan ser vistos salir sin pasar por la sala de espera. Era en esta sala cuyo único mobiliario lo componían un sofá, unas sillas y una mesa ovalada, en esta sala en penumbra y llena del humo de los cigarros, donde el maestro, a última hora de la tarde, recibía. Acogía fríamente a sus fieles, sin sonreír. Sólo había aceptado a una docena de aspirantes: seis de ellos eran miembros permanentes, y los demás cambiaban en cada reunión. Les llamaba «los discípulos venidos de lejos». Hablaban con él sobre el manejo de la transferencia. Del amor de la transferencia, como lo había llamado Freud, de la misma manera que se busca en los diccionarios el nombre de una enfermedad para tenerle menos miedo.

«No me gusta mucho esa expresión: *manejo de la transferencia* —había soltado esa tarde a modo de introducción—. La transferencia no es algo tangible que podemos sopesar, sino más bien una mano que nos agarra, nos acaricia, nos hace regresar». Luego había hablado de la fuerza de ese nexo, de su pura proximidad al lazo amoroso en sí mismo, de su duración, de la dificultad extrema a la hora de deshacerlo. De los peligros de denunciarlo como se discute un contrato o se denuncia a un malhechor, diciéndole al paciente: «No soy yo, no es usted». Freud citó a Montaigne: «“Yo lo quería porque era yo, porque era él”. Ya lo ven, no sirve de nada decirle al paciente: “Usted me quiere porque no es usted, porque no soy yo”. De nada».

Beverly Hills Hotel, últimos días de abril de 1960

La noche empieza a cubrir el *bungalow* de un resplandor rosado. El periodista francés Georges Belmont ha venido a hablar con Marilyn, que está de regreso en Los Angeles para pasar unos días. A hablar de todo, de nada; finalmente, de la muerte. Con su voz de niña cansada, Marilyn mantiene un discurso tenso y deslavazado a la vez, puntuado por largos silencios.

—Claro que pienso en ello. Muy a menudo. A veces tengo la impresión de que me gusta más pensar en la muerte que en la vida. En cierto sentido, la muerte es mucho menos complicada, ¿no le parece? Entras y sabes que, con toda probabilidad, no encontrarás a nadie al otro lado de la puerta. Mientras que en la vida siempre están los demás, o alguien en concreto. Y cuando entras, nunca es por tu culpa. En cuanto a salirse… ¿Usted conoce algún sistema para salirse de los demás?

—Hábleme de su infancia.

—Nunca viví con mi madre. Ésa es la verdad, aunque haya quien mantenga lo contrario. Hasta donde alcanzo a recordar, siempre viví en casa de alguien. Cuando ella venía a verme a la casa en la que me había colocado, nunca me sonreía, ni me hablaba, ni me tocaba. Mi madre tenía… problemas mentales. Ya murió.

Dos mentiras en dos frases, pero eso era algo que el entrevistador ignoraba. Para empezar, hacia los ocho años, Norma Jeane había vivido unos cuantos meses con su madre, en un pequeño apartamento situado en Afton Place, cerca de los Estudios de Hollywood, antes de su largo internamiento. Por segunda vez, cuando tenía veinte años y empezaba en el cine, Marilyn acogió a su madre durante unas semanas en un pequeño alojamiento de Nebraska Avenue. Y además, Gladys Baker aún vivía en la

época en que se realizó la entrevista. Demente, pero viva, sobrevivirá veintidós años a su hija. En 1951, cuando los Estudios difundieron con fines publicitarios la leyenda de una Marilyn huérfana, la actriz recibió una carta de Gladys: «Si eres tan amable, querida niña, me gustaría recibir una carta tuya. Aquí me aburro terriblemente y no veo la hora de escapar. Me gustaría tener una hija que me quisiera, no que me odiara». La carta venía firmada así: «Con amor, Madre». «Madre». No «Tu madre», ni «Mamá». Madre. Lo que Gladys nunca había podido ser. Lo que Marilyn nunca será.

Después de la entrevista, Marilyn le dio las gracias a Belmont y le dijo que estaba contenta de haber podido hablar y que, en general, siempre le aterraba tener que responder a los periodistas. Le agradecía haber sido tratada no como una estrella, sino como un ser humano. Esa noche, acudió a una fiesta en Beverly Hills que ofrecía Irving Lazar, influyente agente literario de Hollywood. Se cruzó con Greenson y su esposa, que la saludaron afectuosamente. Luego reconoció los rostros de John Huston y David O. Selznick, y habló largo y tendido con un desconocido de unos sesenta años que acababa de instalarse en Hollywood, concretamente en Brentwood Heights. El hombre le habló de sus alegrías californianas. Ir hacia el noroeste, más allá del valle de San Fernando, caminar por las colinas verdiazules cubiertas de jacarandas que encuadran el desierto de Mojave mientras buscaba esas especies raras con las que completar su libro sobre los lepidópteros de California. Surcar las autopistas de Los Angeles en su Ford Impala y deambular por los supermercados: «Sobre todo de noche, por los neones», añadió. También le dijo que había escrito una novela, titulada *Lolita*, que Stanley Kubrick iba a llevar al cine para la Universal. Vladimir Nabokov intentaba adaptarse a las exigencias de un guión.

—¿Y usted a qué se dedica? —le preguntó a la rubia que bebía una copa tras otra para reunir el valor de hablar o de callarse hasta el final de la velada.

—*I am in pictures* —repuso ella. Lo cual quiere decir «Salgo en películas», pero también «Estoy en las imágenes».

—Yo también —respondió el hombre con malicia—, pero sólo soy un doble.

Unas semanas después, en *El multimillonario*, Marilyn le impuso a Cukor que, antes de cantar *My Heart Belongs to Daddy*, tendría que decir: «Me llamo Lolita y no me dejan jugar con los chicos».

Manhattan, Nueva York, finales de 1954

Tras divorciarse de su segundo marido, Joe DiMaggio, Marilyn, que había venido a Nueva York para seguir las clases de Lee Strasberg en el Actor's Studio, se alojó al principio en el Gladstone de la calle 52 Este, para luego instalarse en el Waldorf Astoria en abril de 1955. En sus diferentes apartamentos de Manhattan, Marilyn tenía escasas pertenencias. Una biblioteca de cuatrocientos volúmenes y, sobre todo, en el rincón que servía de sala de estar, entre algunos muebles falsos de estilo francés, el piano blanco de cuando tenía siete años. Le había seguido la pista durante mucho tiempo, hasta acabar dando con él en unos encantes del oeste de Los Angeles en 1951. Lo adquirió de inmediato y lo instaló en su minúsculo estudio del Beverly Carlton Hotel. Dos años después, el piano la seguía hasta su apartamento de tres habitaciones en Doheny Drive. Marilyn lo conservó en todas sus mudanzas. Entre 1956 y 1957, se lo llevó a Nueva York, al piso que compartía con Arthur Miller en la planta treinta de un edificio en la calle 57 Este.

Cuando bajó por primera vez del avión que acababa de aterrizar en el aeropuerto de Idlewild, ametrallada por sesenta fotógrafos y posando durante cuarenta minutos en la pasarela entre los silbidos y hurras de los empleados, Marilyn sólo pensaba en una cosa: encontrarse en Nueva York con el más intelectual de los cineastas, Joseph L. Mankiewicz, el hombre que decía con frecuencia: «Soy un autor metido a director, no un cineasta. Hago películas para impedir que se carguen lo que escribo». En Hollywood, le había dado un papel en una de sus primeras películas, *Eva al desnudo*; y Marilyn, esperando poder mostrarle lo mucho que había cambiado en cuatro años, quería que la contratara para su comedia musical *Guys and Dolls* (Ellos y ellas). Pero cuando ella llegó, Mankiewicz había partido en

dirección contraria. Le telefoneó. «Ya ve, me he convertido en una estrella. Voy a rodar con Billy Wilder *La tentación vive arriba*». Mankiewicz se la quitó de encima con frialdad. ¿Fue por haber pronunciado el nombre de un cineasta que no le gustaba —entre otros motivos, porque no dejaba pasar la ocasión de burlarse del psicoanálisis en sus películas— o porque Wilder había conseguido una obra maestra con *Sunset Boulevard*, compendio de costumbres hollywoodienses y amargo retrato de una estrella en decadencia, exactamente al mismo tiempo en que él rodaba su propia película sobre el declive de una actriz, *Eva al desnudo*? De acuerdo, Mankiewicz se había llevado el Oscar a la mejor película ese año, pero eso no le impedía guardarle a Wilder un rencor inexplicable. Temía que en esta ocasión la comedia de su rival fuera mejor que la suya.

Fue muy duro con Marilyn: «Demasiado Hollywood, eres demasiado Hollywood». Le habló como si ella no fuera nadie. «Tápate un poco, deja de menear el culo y ya veremos». Esas palabras le sentaron fatal, pues le recordaban lo que más odiaba: sus inicios en Hollywood, como si nunca hubiera dejado las películas porno.

Al día siguiente, le suplicó a su antiguo amante, Milton Greene, que le hiciera fotos. En el oscuro estudio de Lexington Avenue, la retrató regada de Dom Pérignon y ataviada con un vestido de bailarina. Bajo el *flash*, en un sillón roto, ante una gran cortina negra, ahí estaba ella, danzarina sin danza, triste, doble, inocente y cruda, con una túnica blanca como la nieve que le iba muy grande y que apretaba contra su cuerpo de labios pintados de rojo y barnizadas uñas de los pies.

Nueva York, Actor's Studio, calle 44 Oeste, mayo de 1955

Los Angeles era la ciudad del cine, con sus psicoanalistas seducidos por los Estudios y contaminados por la pasión de las imágenes. Cuando Marilyn se instaló en Nueva York, se asoció con Milton Greene en una productora independiente. Nueva York se convirtió para ella en el lugar donde buscar el sentido de las cosas y de la gente. La ciudad del psicoanálisis. Allí conoció a Lee Strasberg, quien la animó a «liberar su inconsciente» y a iniciar un análisis. Marilyn le pidió a Greene el nombre de un terapeuta, y él le recomendó a Margaret Herz Hohenberg, psicoanalista de origen húngaro, austera mujer obesa de cabello blanco recogido en trenzas pegadas a la cabeza. Había estudiado medicina en Viena, Budapest y Praga, para acabar instalándose en Nueva York justo antes de la guerra. Ya trataba a Greene, con cuyo análisis continuó al mismo tiempo que iniciaba el de Marilyn, que terminó cuando ésta rompió con la una y con el otro en febrero de 1957.

Dejando aparte las teorías de Strasberg, según el cual todo actor tenía que afrontar su verdad inconsciente en el diván, el hecho de que Marilyn solicitara un análisis a Hohenberg obedecía a diversas preocupaciones: traumas de infancia, baja autoestima, necesidad obsesiva de la aprobación de los demás, incapacidad de mantener lazos de amor o de amistad, miedo a ser abandonada.

Marilyn acudía puntualmente a sus cinco sesiones semanales en la consulta de la doctora, dos de ellas por la mañana y las otras tres por la tarde. Cuando salía de ese despacho de la calle 93 Este, tenía lugar una especie de ritual de exorcismo: apenas cerrada la puerta de la calle, Marilyn se detenía, se llevaba la mano a la boca y tosía hasta hacerse daño. Luego contemplaba la calle, como si hubiera arrojado lejos de ella —o tal vez

vomitado— las emociones que el análisis había sacado a la luz. Marilyn se convirtió en una adepta total al psicoanálisis. Un día, en una rueda de prensa, le preguntaron qué buscaba en el análisis, a lo que ella repuso: «Lo único que diré es que creo en la interpretación freudiana. Y espero que algún día podré proporcionarles un esclarecedor informe acerca de las maravillas que los psiquiatras pueden hacer con ustedes».

Según un esquema que se repetiría, Hohenberg se convirtió desde finales de año en algo más que una terapeuta: solucionaba un litigio entre su paciente y el peluquero de ésta, le prohibía que viera a según quién, la aconsejaba a la hora de elegir sus papeles. Las mañanas en que no iba al psicoanálisis, Marilyn acudía al taller de Strasberg, en los Estudios Malin, y por la noche, quedaba con su profesor para recibir clases particulares en el domicilio de él, en la calle 86 Oeste. Creador de lo que modestamente describía como «el Método», Strasberg quería desvelar lo que había sido dejado de lado, lo que ella había rechazado de su pasado. Liberar todas las energías reprimidas a lo largo de los años. Así hablaba él. Marilyn quedó seducida por ese discurso acerca de la naturaleza humana desconocida. Lee Strasberg y Margaret Hohenberg decidieron unirse para convertir un oscuro fondo depresivo en una capacidad para mantener relaciones amistosas y profesionales viables. Según ellos, la obsesión de Marilyn por agradar a todo el mundo la aislaba, de hecho, y le impedía trabajarse un vocabulario técnico con el que renovar su arte. «He tenido profesores —dirá ella después de esta doble experiencia—, gente a la que podía admirar, pero nadie a quien me pudiera parecer. Siempre me he sentido una no persona, y mi única manera de ser alguien ha consistido, probablemente, en intentar ser otra. Por eso he querido interpretar y ser actriz».

«Intento convertirme en artista —le dijo a Hohenberg durante una de sus primeras sesiones—, intento ser auténtica, pero a menudo veo cómo, a pesar mío, se abren ventanas que dan a mi vacío. Tengo miedo de volverme loca. Trato de hacer salir las partes auténticas de mí misma, pero es muy difícil. A veces pienso que todo lo que tengo que hacer es ser auténtica. Pero no es nada fácil, y entonces me digo que soy una falsaria, alguien que no es creíble. Quiero dar lo mejor de mí misma desde que la cámara se pone en marcha hasta que se detiene. En ese momento quiero ser perfecta. Lee

siempre dice que tengo que partir de mí misma. Y yo le respondo: ¿de mí misma? ¿Y quién soy yo? ¿Quién? Yo no soy tan importante. ¿Quién se piensa que soy? ¿Marilyn Monroe?».

Un día, a principios de febrero de 1956, Marilyn llegó a la consulta de su psicoanalista con un sobre de gran tamaño que contenía fotografías realizadas por Milton Greene. Acabaron siendo publicadas bajo el título de «La sesión negra». La actriz posaba en ropa interior negra y medias de rejilla, borracha, con los ojos semicerrados y la boca dibujando una sonrisa triste. Las fotos tenían que servir de pruebas para una película de Joshua Logan que estaba en fase de preproducción, *Bus Stop*. Eran duras, negras. Marilyn parecía deshecha, harta de sexo, castigada por una carencia lejana que ningún cuerpo podría apaciguar. Ni ninguna palabra, seguramente. «¿Quieres ver los contactos?», le preguntó a Hohenberg. Y la gorda grisácea se los devolvió sin decir nada tras recorrerlos con sus ojos azorados.

Nueva York, calle 93 Oeste, febrero de 1955

Inaugurando una costumbre que se repetirá con los tres próximos analistas, Marilyn, no contenta con pagar sus sesiones, se dedicó a mezclar el dinero con el psicoanálisis. Hohenberg empezó a darle consejos financieros. Luego, en febrero de 1956, la actriz redactó un testamento en el que le dejaba 20 000 dólares, aproximadamente la décima parte de su fortuna, a la doctora Margaret Herz Hohenberg. Entre los demás herederos figuraban Lee y Paula Strasberg (25 000 dólares), el Actor's Studio (10 000 dólares) y la suma necesaria para cubrir los gastos de hospitalización de Gladys Baker durante el resto de su vida (hasta 25 000 dólares). Una vez firmado el testamento, el abogado de Marilyn le preguntó, bromeando, si quería añadir algo al texto de su epitafio. «Marilyn Monroe, rubia», repuso ella mientras escribía en el aire con una mano enguantada.

Esta unión entre palabras, amor y dinero siguió adelante. En julio de 1956, fue Hohenberg quien negoció con los productores de *El príncipe y la corista* el contrato de Paula Strasberg, *coach* de Marilyn en todas sus películas. En octubre, Hohenberg se trasladó a Londres, con todos los gastos pagados por Marilyn, para apoyarla en el rodaje de ese film, como ya lo había hecho en el caso de *Bus Stop*.

Margaret Hohenberg insistía en que Marilyn llevara un cuaderno en el que poder anotar sus ocurrencias al azar. Pero ella no lo hizo. En dos ocasiones, compró unos bonitos cuadernos de tapa dura, pero las páginas se quedaron en blanco. Nunca tuvo la disciplina ni la regularidad necesarias para anotar lo que fuera. Se avergonzaba de su letra, de su ortografía y de su puntuación, que consideraba atroces. El dietario, al estar encuadernado, obligaba especialmente a la continuidad. En vez de eso, coleccionaba listas de palabras que sacaba de los diccionarios, palabras difíciles como *ábaco,*

abismal, abjurar, absceso, absoluto, abyecto, acrónimo, adjudicar, adular, adulterar, o fáciles pero abstrusas, como *frío, padre* o *Yo*. Se encontraron también hojas sueltas con anotaciones entre los papeles y objetos que no se llevaron los investigadores en su visita al lugar de su muerte. Pocas. La mayoría habrían desaparecido antes, incluso, de la llegada de la policía, lo que, según algunos, daría crédito a la teoría del asesinato.

Las anotaciones más antiguas se remontan a 1955, la época en que estudiaba en el Actor's Studio.

> Tengo un problema de desesperación tanto en el trabajo como en la vida. Debo empezar a hacerle frente constantemente, de manera que la rutina del trabajo sea más continuada y más importante que esa desesperación.
>
> Interpretar una escena es como abrir una botella. Si no la puedes abrir de una manera, hay que intentarlo con una diferente o, tal vez, abandonar esa botella y coger otra. A Lee no le gustaría oírme hablar así.
>
> Cómo y por qué puedo interpretar —y no estoy segura de poder—, eso es lo que necesito comprender. La tortura —por no hablar de los accidentes cotidianos— o el dolor son cosas que no se le pueden explicar a nadie.
>
> ¿Cómo puedo dormir? ¿Cómo se duerme esa chica? ¿En qué piensa? ¿Por qué se les llama «las horas breves» a las del alba cuando son las más largas?
>
> ¿Qué es lo que me da tanto miedo? ¿Acaso me oculto para evitar un castigo? ¿Algo que ver con la libido? Las preguntas, a la doctora H.
>
> ¿Cómo puedo hablar con naturalidad en el escenario? No es la actriz la que tiene que angustiarse, sino el personaje. Tengo que aprender a confiar en mis impulsos contradictorios.

Hollywood, Century City, Pico Boulevard, junio de 1960

Marilyn celebró su trigésimo cuarto aniversario en Hollywood con Rupert Allan, amigo y relaciones públicas, en el apartamento que éste tenía en Seabright Place. Se pasó la velada hablando con el dramaturgo Tennessee Williams y su terrible madre, Edwina.

Como le había ido creciendo la angustia a medida que se acercaba esa fecha, había reemprendido las sesiones con su salvador. Todo se repetía, todo continuaba, todo volvía siempre atrás, le dijo a Greenson. A veces tenía la impresión de que cantaba su vida en *playback*, sobre una música pregrabada, y que le costaba lo suyo encajar bien las palabras. En el estudio de la Fox, mientras esperaba que la llamaran para colocarse bajo los focos en una de las últimas secuencias de *El multimillonario*, Marilyn escribió en un trozo de papel: «¿De qué tengo miedo? ¿De no poder actuar? ¿O es miedo al miedo de actuar? Sé que puedo actuar, pero tengo miedo. Sé que no debería estar asustada. Pero no estar asustada sería como no estar de ninguna de las maneras».

En el rodaje de su anterior película, *Con faldas y a lo loco*, de Billy Wilder, aterrorizada al sentir que nadie la mimaba, Marilyn se vio obligada a defender su cuerpo, esa barrera a su interior inquieto. Un día, se niega a abandonar su camerino para la secuencia en la que canta *Running Wild* (A mi aire). Wilder le pide a Sandra Warner, la cantante que hace el papel de Emily, una de las intérpretes de la orquesta, que coja el micro y cante en *playback*. «Seguro que Marilyn aparece tan pronto como escuche tu voz en lugar de la suya». Efectivamente, al oír la canción y tras mirar mal a Wilder —quien dice fríamente, con su acento vienes: «Otra vez desde el principio»—, Marilyn agarra el ukelele y ataca la canción con brío y

empuje. Al final del rodaje, embarazada, tiene que ser sustituida para las fotos. Llevando sus vestidos de la película y con la cabeza reemplazada por la de Marilyn, Sandra presta su cuerpo a las imágenes del lanzamiento publicitario, entre Jack Lemmon y Tony Curtis. A Marilyn no le queda más remedio que aceptarlo, pero se siente humillada. Durante mucho tiempo, le guardará rencor a Sandra por haberle robado el cuerpo.

Durante ese mismo rodaje, el diseñador Orry-Kelly les toma medidas a los dos actores principales para fabricar los vestidos que llevarán cuando se disfracen de mujer. Acto seguido, hace lo propio con Marilyn. «Tony tiene el culo más bonito que tú», le dice. Furiosa, ella se da la vuelta, se abre la blusa y le grita: «¡Sí, pero no tiene unos pechos como éstos!».

Pero había también otra Marilyn. Wilder recordó durante mucho tiempo esta escena: Marilyn no salía de su caravana, y cuando un ayudante fue a buscarla, la encontró leyendo *Los derechos humanos*, de Thomas Payne. «¡Que te den por culo!», le dijo ella. A partir de entonces, cada vez que le hablaban de los retrasos de la actriz en el plató, Billy Wilder decía: «Yo no tenía problemas con Monroe. Era Marilyn la que tenía problemas con Monroe. Había algo en ella que la mordía, la reconcomía, la devoraba. Era un ser inconexo que andaba a la búsqueda de una parte de sí misma que había perdido. Como en esa secuencia de *Con faldas y a lo loco* en la que, borracha y medio dormida, tenía que abrir todos los cajones de una cómoda y decir: "Pero ¿dónde está esa botella de *bourbon*?". Habíamos puesto una etiqueta en cada cajón para que recordara la frase. No sirvió de nada, y cuando ya llevábamos sesenta y tres tomas en dos días, la pillé en un aparte y le dije: "Pero ¿qué te ocurre? No te preocupes, que lo acabaremos logrando". Y ella repuso: "¿Preocuparme de qué?". Hicimos ochenta tomas, pero acabó valiendo la pena. Es una actriz excelente. Mejor Marilyn llegando tarde que las demás actrices de la época. Si hubiese querido a alguien que llegara siempre a tiempo y que recordara sus frases, habría contratado a una tía anciana que tengo en Viena. Se levanta cada mañana a las cinco y nunca tiene lapsos de memoria. Pero ¿quién pagaría por verla en una pantalla?».

Por la noche, Wilder vuelve a casa, le da un beso a su mujer, la alta y hermosa Audrey Young, y le dice:

—Marilyn ha estado magnífica. Si tuviera que engañarte con otra, sería con ella.

—Si tuviera que engañarte, yo también lo haría con ella —le respondió Audrey.

Billy Wilder vio a Marilyn Monroe por última vez en la primavera de 1960, en pleno rodaje de *El multimillonario*, durante la fiesta posterior a una proyección de *La tentación vive arriba* que se celebró en el Romanoff's de Beverly Hills. Wilder le ofreció el papel femenino de su próxima película, *Irma la dulce*. Acababan de concederse los Oscar y Wilder había recibido el de mejor director por *Con faldas y a lo loco*, así como I. A. L. Diamond se había hecho con el de mejor guionista y Jack Lemmon con el de mejor actor. Los diseños de Orry-Kelly se llevaron el premio al mejor vestuario. Marilyn, que daba vida a la inolvidable Sugar Kane, no fue seleccionada. Cuando se enteró de la nominación de Simone Signoret por su papel en *Un lugar en la cumbre*, oscura película británica, no se mostró afectada en lo más mínimo, sino casi feliz.

Wilder la ve al día siguiente.

—¿Cómo estás? ¿No ha sido tan duro?

—No, pues aprendí leyendo a Freud que, a menudo, el inconsciente desea fracasar. Y hay gente a la que no le gustan las mujeres con faldas y a lo loco.

—Mira, Marilyn, yo conocí a tu Freud y tengo que decirte que el buen hombre no era nada simpático. Guardo de él un recuerdo desagradable. Antes de la guerra yo vivía en Berlín. Era periodista y tuve la idea absurda de irme a Viena a entrevistar a Freud. Fue el mayor fracaso de mi carrera. Había entrevistado a gente como Richard Strauss, Arthur Schnitzler y otros que tampoco te sonarán de nada, evidentemente, pero que eran los artistas de la época, cuando Viena era la capital cultural de Europa. Freud vivía en la calle de la Montaña, un barrio pequeño-burgués, y yo llegué con la única arma de la que disponía: mi carné de reportero del *Stunde*. Quería escribir un artículo acerca de los acontecimientos políticos en Italia, Mussolini y

todo eso. Estábamos en 1925 o 1926. Pensaba que Freud podría iluminarme. Me había informado sobre él. Odiaba los periódicos y le horrorizaban los periodistas, pues todos se burlaban de él. Yo, en esa guerra, era neutral, ya que no había conocido a ningún austriaco que se hubiera analizado. Nunca había conocido a nadie en general que lo hubiera hecho. Los periodistas detestaban el psicoanálisis y los psicoanalistas detestaban a los periodistas. Durante mucho tiempo me pregunté por qué. Y creo que he acabado por entenderlo: probablemente, el lema del periodismo es el mismo que el del psicoanálisis: «Cuando la leyenda es más interesante que la verdad, cuenta la leyenda». Además, el periodismo no se diferencia mucho de mi actual oficio de director. Lo que buscan el periodista o el cineasta no es lo verdadero, sino lo real. Nosotros tomamos imágenes que, verdaderas o no, le hablan a la gente.

»Cuando entré en casa del Profesor, tuve la impresión de estar entrando en una especie de pozo secreto. La criada me abrió y dijo: "*Herr Professor* está almorzando". Y yo repuse: "Le esperaré". En Europa, en esa *Mitteleuropa* desaparecida, los médicos utilizaban su casa como consulta. En la de Freud, el salón era la sala de espera, y a través de la puerta que llevaba a su despacho podía ver el diván. Era muy pequeño. Había alfombras turcas, todo estaba lleno de alfombras turcas, unas encima de otras. También tenía una colección de arte antiguo y precolombino. Lo que más me impresionó fue la pequeñez de ese diván. Todas esas teorías grandiosas sobre el inconsciente y la psique se basan en el análisis de personas muy bajitas. Freud ocupaba un sillón situado ligeramente detrás de la cabecera del diván. En un momento dado, levanté la mirada y vi entrar a Freud. Un señor bajito con la servilleta al cuello porque se acababa de levantar de la mesa. Me preguntó: "¿Periodista?". Yo repuse: "Sí, y tengo algunas preguntas que hacerle". Me interrumpió: "Ahí tiene usted la puerta". Y me echó. Eso fue todo. Nada de entrevistas.

»Ésa fue mi primera y última sesión con un psicoanalista, y me vengué de Freud haciéndole aparecer en *El vals del emperador*, analizando a un perro. Y supongo que recuerdas la secuencia de *La tentación vive arriba* en la que aquel psicoanalista arrogante, el doctor Brubaker, aparece para suplicarle al editor que le publique…

—¿Te estrechó la mano? —preguntó Marilyn.

—Ni hablar.

—¿No? ¿Solamente: «Largo»?

—Nada más. Le enseñé mi tarjeta de visita. «¿Es usted el señor Wilder? ¿Del *Stunde*? Pues largo de aquí, señor Wilder del *Stunde*. ¡Ahí tiene la puerta!».

Nueva York, Gladstone Hotel, calle 52 Este, marzo de 1955

En el momento álgido de su notoriedad hollywoodiense, Marilyn cambió la ciudad de los sueños por Nueva York. Se consagró deliberadamente a una especie de puesta a cero de lo que sabía de sí misma. En Los Angeles, conocía demasiado la ciudad y la ciudad la conocía demasiado a ella. Ser Marilyn Monroe en la ciudad de los ángeles se había convertido en un trabajo a jornada completa, no sólo en los platós, sino también en los sitios públicos y en los restaurantes, y había que dejarse ver un poco por todas partes durante las promociones publicitarias. En Manhattan podía hundirse en el anonimato. No era nadie. Podía esconderse de sí misma. Se ponía un jersey holgado y, cubierta por un abrigo raído, con gafas oscuras y un fular anudado en la barbilla, atravesaba de incógnito las calles repletas de gente.

Entre el Actor's Studio, donde acudía a clases de teatro, siempre desde el mismo sitio, en la última fila, y el diván de Margaret Hohenberg, Marilyn pasó en Manhattan un período de su vida de lo más exaltante para su curiosidad intelectual. Su espíritu estaba siempre enfocado hacia los misterios del inconsciente, como le decía entre risas a su amigo el escritor Truman Capote.

Se habían conocido en 1950, cuando ella rodaba *La jungla de asfalto* con John Huston. Más allá de las diferencias, el escritor homosexual y la actriz que simbolizaba el deseo femenino se parecían de una manera atroz. Ella compartía con él algo mal explicado, un sufrimiento secreto en el fondo del alma. El mismo abandono en la primera infancia, la misma irrupción de la violenta sexualidad de los adultos, el mismo uso destructivo de las drogas y del sexo, los mismos problemas ante las dificultades de su

arte, el mismo pánico ante el éxito, el mismo final en la decadencia del cuerpo, la misma muerte a causa de una sobredosis medicamentosa. En los bares de Lexington Avenue bebían unos largos cócteles —vodka, ginebra, nada de vermú— a los que llamaban «ángeles blancos». A veces, Capote la veía aparecer con una horrenda peluca negra, que ella se quitaba nada más llegar al bar en el que habían quedado: «¡Bye, bye, blackie! ¡Marilyn!».

Ya el primer día, él se sinceró:

—¿Te das cuenta de lo que es ser yo? Un enano feo obsesionado por la belleza, un chaval mezquino y desdichado que no es de ningún sitio, que se pasa la vida trasladando palabras de un ser a un libro, un marica que sólo se entiende con las mujeres…

—Puedo imaginármelo. ¿Y tú te das cuenta de lo que es ser yo? —respondió Marilyn zampándose su vodka de un trago—. Es parecido, pero sin las palabras para decir quién no soy.

Tras la muerte de Marilyn, dirá Capote en un tono algo falso: «Era extraordinaria: un día, era de una belleza sublime; al siguiente, parecía la camarera de un *diner*». Recordará sus años en Nueva York como un tiempo de trabajo y de alegría. «La primera vez que la vi, no llevaba nada de maquillaje, aparentaba doce años, parecía una virgen adolescente que acaba de aterrizar en un orfanato y se entristece ante su suerte. Había ejercido la prostitución ocasionalmente. Pero para ella el dinero siempre iba unido al amor, no a la sexualidad. Ofrecía su cuerpo a todos aquellos a los que creía amar y les daba dinero a los que amaba de verdad. Amaba el amor, amaba decirse que amaba. Un día se la presenté a Bill Paley, un hombre rico y culto que la deseaba con locura. Intenté explicarle a Marilyn que él la amaba. "¡No te rías de mí! Se ama después de haber follado, y no siempre. Nunca antes. En cualquier caso, así ha sido con todos los hombres que he conocido. Para mí, el sexo y el amor son tan inseparables como mis dos pechos. Me encantaría poder transformar siempre la sexualidad en amor, en un fenómeno no corporal. Hacer el amor, como se dice. Me gusta esa expresión". "A mí no —le dije—. Lo que hacemos no es el amor. El amor ni se hace ni se ha hecho nunca. O estás enamorado o no lo estás. Eso es

todo". Se me quedó mirando con una sonrisa amarga. No insistí, allá cada cual con sus ilusiones. Ese día le llevé la contraria, pero después acabé por hacerle decir a Holly Golightly, la protagonista de *Desayuno con diamantes*: "No puedes tirarte a un tío y aceptar su dinero sin intentar creerte un poco, por lo menos, que le quieres"».

En 1955 Truman y Marilyn se volvieron a encontrar. Ella ocupaba una *suite* en la sexta planta del Gladstone Hotel, y en febrero había asistido a su primera clase en el Actor's Studio. Conocer a Lee Strasberg había cambiado el rumbo de su vida. El profesor de arte dramático quería «abrir su inconsciente». «Para una vez que no me pedían que abriera la boca o las piernas, ¡menudo chollo!», le dijo Marilyn a Truman.

Un día Truman la llevó a ver a Constance Collier en el oscuro estudio de ésta en la calle 57 Oeste. La vieja actriz inglesa, prácticamente ciega y cuyas extremidades se habían hecho inservibles con la edad, le dio clases de dicción y le enseñó a utilizar la voz. Constance dijo enseguida de Marilyn: «Tiene algo. Es una niña preciosa. Y no lo digo en el sentido habitual, demasiado habitual. No creo que sea una actriz, no en el sentido tradicional del término. Lo que tiene, esa presencia, esa luminosidad, esa inteligencia estremecedora, nunca podrá manifestarse en una escena. Es demasiado frágil y sutil. Sólo una cámara podrá captarlo. Como un pájaro mosca. Únicamente la cámara puede congelar la poesía de su vuelo».

Después de eso, Truman y Marilyn se perdieron de vista el uno al otro. Ella regresó a Los Angeles y él no volvió a verla hasta el funeral de Constance Collier. Marilyn se había instalado en el Waldorf Astoria. Le gustaba de ese hotel la *suite* de la planta veintisiete con vistas a Park Avenue, que contemplaba de noche como se mira un rostro dormido, aunque lo que más llamaba su atención eran las puertas giratorias de la entrada. *Revolving doors*, puertas que giran y vuelven a girar, tanto el artefacto como su nombre la fascinaban. Un día Truman le dijo:

—Es la imagen perfecta de nuestras vidas. Creemos que vamos, pero venimos. Vamos hacia atrás, no sabemos si entramos o si salimos.

—Si tú lo dices… Pero para mí es, principalmente, la imagen del amor. Cada uno está solo entre dos puertas de cristal. Nos perseguimos y no nos

alcanzamos nunca. Estamos lejos de nosotros mismos y creemos estar pegados al otro. No se sabe quién va delante y quién va detrás. Como los niños, nos preguntamos quién empezó. A amar. A dejar de amar.

Marilyn llegó tarde a la capilla de la funeraria. Desde lejos, le dijo a Truman:

—Oh, querido, lo siento mucho. Estaba lista y, de repente, me dio por no maquillarme los ojos, ni pintarme los labios ni nada. Tuve que lavarme y luego no sabía qué ponerme.

Él entendía su profunda ansiedad y se decía: quien nunca llega con menos de una hora de retraso a una cita es porque le impiden salir la incertidumbre y la angustia, no la vanidad. Y es la angustia, una vez más, la tensión causada por la necesidad incesante de agradar, la que ocasionaba la mayoría de esos frecuentes dolores de garganta que le impedían hablar; una angustia que se traducía en uñas comidas, en mejillas hundidas, en pequeños ataques de risa que más bien parecían cloqueos. La angustia que nos incita a una simpatía calurosa y acogedora, la angustia que no afecta a la encantadora actitud, que mantiene su habitual esplendor. Marilyn siempre llegaba tarde, que es lo que les ocurre a todos los que no llegaron en un buen momento de la vida de sus padres, a todos los que no eran esperados.

Veinte años después, Capote concluirá su retrato de Marilyn: *Una adorable criatura*, uno de los mejores relatos breves que escribió jamás.

Fecha: 28 de abril de 1955.

Escenario: La capilla del Universal Funeral Home, en la esquina de Lexington Avenue y la calle 52, ciudad de Nueva York. Se entierra a la actriz Constance Collier.

MARILYN: No quiero ver cadáveres.

TRUMAN CAPOTE: ¿Y por qué habría que verlos?

MARILYN: Esto es una funeraria. Tienen que guardarlos en alguna parte. Justo lo que necesitaba hoy, entrar en una habitación trufada de fiambres. Ten un poco de paciencia. Vamos a un bar y te invito a algo.

(Nos sentamos, seguimos charlando y Marilyn declaró: «Odio los entierros. Me encantará no tener que acudir al mío. Además, yo no quiero un entierro, me conformo con que mis cenizas sean echadas al mar por uno de mis hijos, si es que llego a tenerlos. Hoy no habría venido si no fuera por lo bien que se portó conmigo la señorita Collier y lo mucho que se preocupó por mi porvenir. Era como una abuela para mí, una abuela vieja y dura que me enseñó un montón

de cosas. Entre otras, a respirar. Eso me fue muy útil, y no sólo para interpretar. A veces, eso de respirar es todo un problema»).

Dejaron de verse. Los ángeles blancos se alejaron el uno del otro y luego desaparecieron entre el blanco del olvido. Ella le dio el personaje de Holly Golightly o, mejor dicho, él creó a Holly gracias a Marilyn, a sus palabras, a sus manos, a su esperanza y al desorden de su alma. Ella ya no le servía para nada. Sólo para entristecerle, como cuando ves sobre el betún de un aparcamiento un neumático viejo o una llave perdida. Tras su último encuentro en Hollywood, unas semanas antes de la muerte de Marilyn, Truman dirá: «Nunca la había visto tan bien. Había perdido bastante peso para la película que iba a rodar con George Cukor y en su mirada se apreciaba una madurez nueva. Había dejado de cloquear. Si hubiera vivido y conservado su silueta, creo que aún hoy resultaría irresistible. No la mataron los Kennedy, como creen algunos. Se suicidó. Pero le pagaron a una de sus últimas amigas, su encargada de prensa, para que no dijera ni pío de sus relaciones con ella. Esta amiga sabía en qué armario estaban guardados los esqueletos y, tras la muerte de Marilyn, la enviaron a hacer un crucero de un año alrededor del mundo».

Cuatro años más tarde, Truman Capote celebró en el *Grand Ballroom* del Plaza Hotel de Nueva York su famoso baile de disfraces en blanco y negro. Se pasó meses escribiendo listas, páginas de nombres que luego tachaba. La gente pensaba que se trataba de su siguiente novela. Fue su última fiesta, su propio entierro en una fama sin obra. Invitó a quinientas personas. Pocos escritores y mucha gente del cine, entre ellos Sinatra. Y algunos fantasmas, como la vetusta actriz Tallulah Blankhead. Pero ni John Huston, para el que había escrito el guión de *La burla del diablo* y quien le había presentado a Marilyn, ni Blake Edwards, que se había cargado *Desayuno con diamantes*. Quería que no se vieran los rostros y que todo el mundo vistiera de blanco o de negro, que la cosa se pareciera a una partida de ajedrez. En los papeles póstumos de Capote se encontró esta nota, fechada en 1970, sin mayores precisiones. «*Un loco blanco*. Así es como ella me veía. Marilyn y yo estábamos hechos para cruzarnos. No para tocarnos. Puedes conocer a alguien sin tocarle. Como Holly y el narrador de

mi *Desayuno con diamantes*». Truman también escribirá en sus diarios: «Extraño: después del divorcio de mis padres, me educaron en Monroeville, Alabama».

Phoenix, Arizona, marzo de 1956

Al cabo de catorce meses en Nueva York, Marilyn volvió a Los Angeles para rodar *Bus Stop*. El 12 de marzo de 1956, la que firmaba Norma Jeane Mortenson se convirtió en Marilyn Monroe. «Mi nombre es una desventaja para una actriz». Al final de su vida dirá: «Desde hace años utilizo ese nombre, Marilyn Monroe, y lo asumo, pues así es como se me conoce en el cine».

En el plató, el director Joshua Logan descubrió hasta qué punto la actriz se había convertido en una adicta a Freud. Rodaban una secuencia en la que Marilyn, que daba vida a Cherie, una cantante primeriza, era despertada por el vaquero Don Murray con estas palabras: «Aquí hay demasiado sol. Es sorprendente que estés tan pálida y tan blanca». En vez de eso, dijo: «Tan pálida y tan culebra».

—¡Corten! —dijo Logan.

Marilyn, muy excitada, se dirigió al actor:

—Don, ¿te das cuenta de lo que has dicho? Un lapsus freudiano. Normal, es una escena sexual y tú sueltas un símbolo sexual: *culebra* quiere decir que pensabas en una serpiente; es decir, un símbolo fálico. ¿Sabes lo que es un símbolo fálico?

—¿Que si sé lo que es? —repuso Murray—. Sí, tengo uno bien grande entre las piernas. ¿Me tomas por maricón o qué?

—¿Y yo qué sé? Te voy a explicar una historia. ¿Sabes quién es Errol Flynn? Cuando yo tenía diez u once años, mi cuidadora, Grace, me llevó a ver tres veces *El príncipe y el mendigo*. Pues bueno, cuando conocí a Errol Flynn en carne y hueso, diez años después, en Hollywood, vi a mi príncipe sacarse la polla y ponerse a tocar el piano con ella. No me crees, ¿verdad? ¡Errol Flynn! ¡El héroe de mi infancia cinematográfica! Oh, hace cien años

de eso, yo debutaba como maniquí y me encontré en esa fiesta cutre, y ahí estaba él, encantado de haberse conocido, y se sacó la picha y se puso a darle a las teclas. Tocaba *You Are my Sunshine*. ¡Menudo circo! Todo el mundo dice que Milton Berle tiene el rabo más gordo de Hollywood. Yo eso no lo sé. Pero ¡el de Errol lo he visto! Siempre supe que Errol funcionaba a vela y a vapor. Mi masajista, que es como una hermanita para mí, también era el masajista de Tyrone Power, y me lo contó todo sobre la historia entre Errol y Ty Power. ¡Así que más vale que encuentres algo mejor que decir!

Durante el rodaje de *Bus Stop* en el Sun Valley, Marilyn aplicó los preceptos psicoanalíticos de Strasberg, que era una persona muy cercana a Logan. Sustituyó los vestidos suntuosos que le habían diseñado por uno de tubo de color negro y hecho polvo o por unas medias de rejilla de vulgar seda azul que le recordaban, tal vez, las imágenes pornográficas de sus inicios. Quería ropa usada y sin elegancia, como ella creía ser. Le añadió al papel de la cantante el balbuceo incoherente que se apoderaba de ella en momentos de tensión. Hasta llegó a improvisar olvidos de líneas que no estaban previstos en el guión.

Reno, Nevada, verano de 1960

Las dificultades inherentes a los rodajes continuaron después de *El multimillonario*. Escrita por Arthur Miller, la siguiente película, *Vidas rebeldes*, con Clark Gable y Montgomery Clift, fue dirigida por Huston y los exteriores se rodaron en Reno, Nevada. El equipo se alojaba en el Mapes Hotel y la proyección de los copiones tenía lugar en el Crest Theater. Dos días después, el más fiel de sus devotos, Jim Haspiel, acompañaba a Marilyn al aeropuerto La Guardia de Nueva York para despedirla antes de su viaje a Nevada. Haspiel observó su aspecto desaliñado y consumido. Tenía ojeras y manchas de sangre en la parte de atrás de la falda. Como no quería verla de esa guisa, se dio media vuelta. Algunas horas después, el avión aterrizaba en Reno. Marilyn se cambió en los lavabos del aparato, haciendo esperar a todo el mundo, como de costumbre. Al pie de la pasarela, la mujer del gobernador del estado, que había venido a darle la bienvenida con un ramo de flores, estaba perdiendo la paciencia. Los fotógrafos sacaron los *flashes*. Finalmente, la estrella desembarcó del avión como un sueño blanco que agujerea la noche.

Al día siguiente, en el desierto, a cuarenta grados a la sombra, Marilyn empezó a rodar. Nunca se había visto, ni tan siquiera soñado, a un ser humano semejante. Era como una aparición, estaba tan pálida que todos los que la rodeaban se iluminaban como las tinieblas al contacto con la luna. Embutida en un vestido de seda blanca lleno de cerezas rojas, sin nada debajo, era el símbolo de una cierta disponibilidad y de una pureza intangible. Una diosa del escalofrío que podía traer la muerte o, mediante una sonrisa dedicada en exclusiva a ti, romperte el corazón.

Cuando Huston se dirigió a ella unos meses antes, a Marilyn no le había gustado mucho el papel de Roslyn, la mujer perdida entre tres hombres y un

montón de caballos condenados al matadero. Le parecía excesivo. «Mi propia doble —le dijo a Greenson—, las mismas angustias, la misma sensación de estar siempre abandonada, la misma dificultad para vivir. No tengo ganas de interpretar a una mujer que tuvo una infancia difícil, así como una enloquecida relación de amor con su madre, y que sólo encontró refugio en una mirada sorprendida sobre los puros, los niños, los animales. *Roslyn*, ese nombre identifica a la Rose de *Niágara*, esa puta asquerosa que se libra de su marido, conmigo, con Marilyn. Es como si fuera yo. Arthur escribió ese papel para declararme su amor y su entrega».

Finalmente, sólo lo aceptó porque ya estaba harta de hacer comedias y porque el guión definitivo lo acabó escribiendo Huston, no Miller, quien lo había construido a la medida de ella cual vestido fatal. «Su propio dolor expresaba la vida y la lucha contra el ángel de la muerte», dirá con posterioridad.

—Pero ¿por qué quieres rodar en blanco y negro? —le preguntó Marilyn al director.

—Porque con tus ojos inyectados en sangre y tus capilares estallados por la droga, no podría rodar en Technicolor ni aunque quisiera y dispusiese del presupuesto necesario. No te lo tomes a mal y te vuelvas a inflar de pastillas. ¡No te querré más si te mueres! Las neuróticas que se suicidan siempre me han sacado de quicio. ¡Mátate si quieres, pero deja en paz a los demás!

»Y además, como ya sabes, cuando se trata de asuntos psicológicos, como los que pienso abordar en mi proyecto de película sobre Freud, más que el color de los ojos, lo que quiero atrapar es lo que ocurre detrás de esos ojos. Y básicamente, porque el blanco y negro no existe en la vida y lo que yo quiero filmar es lo que únicamente existe en el cine.

—¿Y por qué yo?

—Porque tú eres una puta, no una actriz. Como las putas de verdad, las buenas, tú no finges. Tú pagas con tu persona, con tu cuerpo, con tu alma. Pero sabes que esa mujer no eres tú. Sabes de sobra que no me gusta el método del Actor’s Studio, con el que, afortunadamente, Strasberg no ha conseguido echarte a perder, esa mierda de técnica interpretativa en la que hay que rebuscar en el interior de uno mismo para encontrar la emoción y

lanzarla a la pantalla. Tengo mucho respeto por el psicoanálisis y por el trabajo del actor, pero las dos cosas juntas conducen a la catástrofe. Tu fuerza, Marilyn, aunque no te des cuenta, está en haber roto con el método de Strasberg. Tú no vas a *interpretar* a Roslyn. Tú le darás al espectador lo que quiere sentir, ver y amar. Igual que una puta que insiste en que el cliente se lleve algo a cambio de su dinero. Es decir: haz lo contrario de lo que te ha enseñado Strasberg y todo saldrá bien. Olvida esas chorradas de «ir hacia tu interior». Ve hacia el exterior, pues ahí es donde estás. Y ahí está el espectador. Y tu angustia te la guardas, que es un recurso magnífico y no creas que tu analista te la quitará. Ni es posible ni es en absoluto necesario. En este oficio, sin angustia más vale abandonar.

—¿Y por qué quieres hacer una película sobre Freud? ¿Para ahorrarte el psicoanálisis?

Huston no respondió de inmediato. Se encontraba en una encrucijada vital. Acababa de cumplir cincuenta y cuatro años y se enfrentaba a las mismas angustias, a los mismos conflictos y a los mismos problemas profundos de su infancia y adolescencia. Fascinado y aterrado al mismo tiempo por el inconsciente, se había interesado por la psicología de las profundidades desde su primera película. En esa época, en Hollywood, no se hablaba de «psicoanálisis».

—Sabes que el psicoanálisis me interesa —continuó Huston—. Abordé el tema del trauma y de los recuerdos ocultos en un documental sobre los soldados que volvían del frente, *Let There Be Light* (Hágase la luz). ¿Eso es para ti el psicoanálisis, que se haga la luz, soportar el día y su resplandor? En mi caso, sé que no se trata de una terapia. Me las apañaré sin ella. La angustia que me paraliza la voy a poner en movimiento. Mis secuencias rechazadas las haré desfilar por la pantalla. Me enfrentaré a mis demonios veinticuatro veces por segundo. Una película, no un análisis. Y sobre Freud, precisamente. *Play it again, Sigmund*.

—¿Y por qué eres tan duro con Monty?

—Soy un cineasta de hombres, me horroriza la pasividad. Me gusta la actividad, la acción. Me gusta que los rodajes hagan daño. A mis actores, a mis técnicos, a mis productores. Voy a contarte un secreto: el cine está para hacerle daño al espectador. Y mi relación con Montgomery, a él le gusta, la

disfruta. Le trato como al masoquista alcohólico, drogado y maricón que es. Un tipo destrozado, perdido. Por eso pienso darle el papel de Freud. Me gustaría que mi Freud no se diferenciase mucho del personaje de Perce. Un marginal ligeramente desequilibrado, alguien que está cascado.

Una noche, en Reno, sentado a una mesa de juego, Huston le pidió a Marilyn que lanzara los dados.

—John, ¿en qué cifra tengo que pensar?

—No pienses, querida, ¡lánzalos! Ése es el problema de tu vida, que piensas demasiado. ¡No pienses, actúa!

Marilyn siguió queriendo pensar en su papel. Una vez en el decorado, dejó de hablar con su marido y con el director. Había que dirigirse a Paula Strasberg, que estaba siempre ahí. Con su inevitable vestido negro. Un pañuelo negro enmascaraba la parte superior de su cráneo. Marilyn la llamaba en secreto «la bruja» o «el gavilán de los muertos», pero había conseguido que la productora le pagara un salario superior al suyo. Entre ellas hablaban un idioma particular que el equipo de rodaje no entendía. Marilyn necesitaba que esa mujer mayor que ella la cogiera de la mano y tejiera a su alrededor un velo de mentiras. La llamaban «la baronesa negra». «¿Cuántos directores hay en esta película?», se indignaba Huston desde un rincón. Pero la película no avanzaba y, tomándose su desgracia con paciencia, el cineasta perdía en los casinos de Reno el dinero de la productora. Marilyn no salía de su caravana. Iba hacia el interior, siempre. Sólo creía en «el Método». La Fox decidió recurrir a Greenson.

Los Angeles, Bel Air, agosto de 1960

Marilyn aprovechó el penúltimo fin de semana de agosto y la interrupción del rodaje de *Vidas rebeldes* para ir a Los Angeles. Pasó muchas horas con su analista, pero encontró tiempo para acudir junto al lecho de Joe Schenck. El viejo productor, uno de los fundadores de la Fox, estaba seriamente enfermo y moriría poco después. Se habían conocido en 1948, durante una fiesta en su suntuosa mansión de South Carolwood Drive. El estilo exuberante de la casa, de una improbable arquitectura hispano-italiano-morisca, resultaba muy adecuado para esas gigantescas veladas de póquer a las que los amigos de Joseph Schenck acudían acompañados por mujeres jóvenes y hermosas cuyo cometido era puramente ornamental. Modelos, aspirantes a actriz, esas cositas encantadoras llenaban los vasos y vaciaban los ceniceros. Confiaban así en entrar o progresar en la carrera cinematográfica. Y si para ello había que conceder ciertos favores íntimos a los jugadores, ¿por qué iban a rechazar, después de vaciar sus ceniceros, el vaciado corporal que pedían los señores?… Schenck tenía ya a su espalda una larga carrera como productor. Marilyn asumió que se dejaría hacer. Pero no fue esa noche cuando cedió.

Al día siguiente, una limusina blanca vino a buscarla para una cena en privado. Hubiera sido una locura rechazar la invitación; pero, para no parecer demasiado fácil, su amiga Lucille Caroll le aconsejó que dijera que era virgen y que se reservaba para el hombre ideal. Esa misma noche, muy tarde, Marilyn la llamó nerviosa desde la casa de Schenck: «Sabe que estoy casada. ¿Cómo le suelto ahora lo de la virginidad?». La velada concluyó. Marilyn se sometió o se entregó, ya no lo recordaba ahora que contemplaba a la piltrafilla de ochenta años cubierta de tubos que gemía en la cama de un hospital. En aquellos tiempos, buscaba trabajo con desesperación. Quería

triunfar. Había que asumir que los papeles se negociaran a veces en privado, y no a través de agentes. Marilyn nunca tuvo problemas para hablar abiertamente de su asunto con Schenck, pues le había dado rápidamente lo que buscaba y la había puesto en contacto con su camarada de póquer Harry Cohn, uno de los hombres más odiados y temidos de Hollywood. Él era quien había lanzado a Carmen Cansino, que más tarde se convertiría en Rita Hayworth, y quien dirigía los Estudios Columbia.

Algunos días y algunas noches después de su encuentro con Schenck, Marilyn entraba en las oficinas de Cohn, situadas en la esquina de Sunset y Gower. Él le propuso de inmediato un contrato de seis meses con un salario de 120 dólares semanales a partir del mes siguiente. Sólo puso una condición, que no era la que ella esperaba: tenía que hacerse la permanente para aumentar el volumen de su peinado con electrólisis tras varias aplicaciones de peróxido de hidrógeno y amoníaco. El moreno natural de su cabellera, chapuceramente decolorado de un rubio sucio, desapareció bajo un platino vaporoso. El espejo reveló la imagen de una mujer cada vez más parecida a la que Marilyn había idolatrado de pequeña: Jean Harlow.

Tras aprobar su nuevo rostro, Cohn la envió a tomar clases bajo la dirección de Natasha Lytess, quien dirá posteriormente: «Yo hice a Marilyn. Todo. Sus lecturas, su voz, su interpretación, su manera de pronunciar que distinguía las *t* de las *d*, su forma de caminar, con el talón justo delante del dedo gordo del otro pie, balanceando las caderas como ninguna actriz lo había hecho antes».

Bajo el cielo plomizo de agosto en Los Angeles, Marilyn pensaba en esas coincidencias: el pabellón del hospital en el que Schenck luchaba por respirar estaba en el mismo barrio que su villa barroca de otros tiempos, y el cabello del enfermo era ahora rubio, como si lo hubieran decolorado. Observó su propia imagen en un espejo y se sorprendió de ese rubio excesivo, insoportable a la vista, hecho para eliminar las manchas y dar ante la cámara un nimbo inmaterial a cada plano de *Vidas rebeldes*. En cada película, había querido ser una rubia diferente. Rubia ceniza, oscura, dorada, plateada, ambarina, platino. De un rubio miel, humo; de un rubio topacio, metálico: lo importante es que no fuera nunca un rubio natural. Marilyn lo recordaba. Siete años antes, rodaba junto a la muy morena Jane

Russell una película de Howard Hawks. No conseguía tener un camerino para ella sola: «Pero ¡bueno, esto no es lógico! Yo soy la rubia y la película se llama *Los caballeros las prefieren rubias*». Le respondieron: «¡Recuerda que no eres una estrella!». A lo que ella repuso: «No sé lo que soy, pero, en cualquier caso, ¡soy la rubia!».

Marilyn apartó la vista del espejo de la sala de espera del hospital y observó por primera vez que *dying hair* quería decir al mismo tiempo *cabello teñido* y *cabello moribundo*. «En el fondo, las salas de espera las conozco bien, tanto cuando empezaba como después. Y puede que no sea para hacer esperar a los hombres por lo que llego tarde. Es para hacer esperar a la muerte. Acepto el último baile, pero ¡sin empujar! —reprimió un ataque de risa—. Se lo contaré a mi médico de las palabras». Caminando hacia la cabecera de la cama de Schenck, se echó a llorar al recordar que, tras dos años de relación, él le había regalado un chihuahua hembra. La había llamado *Josepha*, por el nombre de pila de ese hombre al que siempre apreció. Joseph Schenck la había querido de verdad en la época de sus difíciles comienzos en el cine. Le llamaba a menudo cuando tenía hambre y quería comer bien, o cuando estaba triste y quería llorar en un hombro comprensivo. Schenck la oyó entrar en su habitación de moribundo, pero no la reconoció.

Santa Monica, calle Franklin, agosto de 1960

Durante la sesión de la tarde, Greenson le hizo observar a su paciente que hablaba muy poco de su vida sexual.

—Mire, doctor, mi vida sexual, mi vida a secas, la veo como una sucesión de recuerdos falsos. Un hombre entra, se agita, me toma, me pierde. En el plano siguiente se ve al mismo hombre, o igual es otro, entrar por segunda vez, pero ya no exhibe la misma sonrisa, los gestos han cambiado, la iluminación. El vaso que sostiene estaba vacío hace un momento y ahora está medio lleno. Nuestras miradas se cruzan de nuevo, pero son diferentes. El tiempo ha pasado sobre la imagen que damos de nosotros, pero aún nos sentimos atraídos. Nos encontramos siempre por segunda vez, pero ambos creemos que se trata de la primera. ¿No comprende lo que le cuento? Yo tampoco. Puede que ésa sea la realidad de las relaciones entre hombres y mujeres. Nos desfloramos y nos tocamos por la distancia temporal mantenida entre nosotros.

De un tiempo a esta parte, escuchando a Marilyn, el doctor Greenson había llegado a la conclusión de que su problema no era sexual, sino que se trataba más bien de una especie de desorden en la imagen que tenía de sí misma. Greenson definía a cierto tipo de enfermos como los «pacientes pantalla», refiriéndose a aquellos cuyas defensas se interponen frente al deseo. Proyectan un hambre pantalla o un sentimiento pantalla, por ejemplo. Manifiestan una identidad pantalla. Para ellos, mostrarse o ser vistos constituye una experiencia excitante o aterradora, y a menudo ambas cosas a la vez. «En lenguaje ordinario, *pantalla* quiere decir filtro, parche, máscara, camuflaje. En lenguaje psicoanalítico, eso sólo designa la actividad de cubrir el dolor de existir con una imagen aceptable de uno mismo. En absoluto falsa —precisaba—, la imagen que esas personas

proyectan es auténtica, pero les protege contra otra verdad de sí mismos que les resulta insoportable». En el caso de Marilyn, pensaba Greenson, la palabra *pantalla* remitía literalmente a la pantalla del cine. De esta manera, el psicoanalista veía de nuevo esa imagen transmitida por todos los canales de televisión cinco años antes: la fotografía de Marilyn en *La tentación vive arriba* sobre una pantalla de veinte metros que iba de arriba abajo del Loew's State Theater de Nueva York. La inmensa flor blanca de carne y tela al viento había flotado sobre Broadway durante los quince días previos al estreno de la película.

Greenson, que sólo la conocía por sus papeles, la veía encarnar los deseos más inaccesibles, pero se preguntaba si los iconos del deseo sentían ese deseo en sí mismos. Mucho después, leerá en algún sitio una frase de Vladimir Nabokov sobre la estrella: «Para esa comediante del sexo, puede que el sexo sólo fuera una comedia».

Al cabo de unos meses de tratamiento, el psicoanalista consideraba que la aplicada alumna del Actor's Studio, la paciente estudiosa de Marianne Kris y la insistente lectora de los escritores de su época eran imágenes pantalla que Marilyn ofrecía de sí misma. La aprendiza de intelectual neoyorquina borraba el miedo a ser tonta que experimentaba la chica de Nebraska Avenue que soñaba con ser una figura irreal en el cielo de Hollywood.

Segunda sesión, durante la tarde de ese mismo día. Marilyn se sienta de cara a su psicoanalista.

—Cuando eres famoso, cada una de tus debilidades se amplifica al máximo. El cine debería comportarse con nosotros como una madre cuyo hijo acaba de librarse de un accidente automovilístico. Pero en vez de abrazarnos y consolarnos, el cine nos castiga. El cine siempre es lo mismo: tomar y seguir tomando. Por eso se les llama tomas, precisamente, a esas secuencias que te obligan a repetir cien veces. Pero ¿quién da, quién recibe, quién ama? ¿Ha observado, doctor, que en Hollywood, donde se ganan millones y millones de dólares, no hay monumentos ni museos? Nadie ha dejado nada detrás de sí. Todos los que han venido aquí sólo han sabido hacer una cosa, ¡tomar, tomar! Nunca participaré en ese gran alboroto

americano en el que la gente se pasa la vida yendo de un sitio a otro, deprisa y corriendo y sin motivo alguno.

—Vamos a dejarlo aquí.

—Ah, usted también. Dígalo, hombre: «¡Corten! ¡Siguiente toma! ¡Marilyn última!».

En abril de 1952, Marilyn tuvo que operarse de apendicitis en el hospital Cedars of Lebanon. Cuando el doctor Marcus Rabwin levantó la sábana que la cubría para proceder a la intervención, descubrió, pegada con cinta adhesiva a su estómago, una pequeña nota manuscrita:

> Querido doctor Rabwin:
>
> Corte lo menos posible. Puede que a usted le parezca fútil, pero le aseguro que no se trata de eso. El hecho de que yo sea una mujer es importante e influye mucho en mí. Por el amor de Dios, doctor, no toque los ovarios y, una vez más, se lo ruego, evite en la medida de lo posible cualquier cicatriz. Se lo agradezco de todo corazón.
>
> Marilyn Monroe

Englefield Green, a las afueras de Londres, julio de 1956

Su profesor de arte dramático, Michael Tchekhov, le había enseñado algo sobre su interpretación, sobre cómo la miraban los hombres cuando actuaba. Un día, mientras ensayaban, el maestro se interrumpió. Poniéndose la mano ante los ojos, le preguntó a Marilyn con una sonrisa amable:

—¿Puedo hacerte una pregunta personal?

—Todo lo que quieras.

—Sé sincera conmigo: ¿piensas en el sexo cuando interpretas esta escena?

—En absoluto. No hay nada sexual ni en la escena ni en mi cabeza.

—¿No hay imágenes de abrazos o de besos?

—No, estoy concentrada en la escena.

—Te creo. Tú siempre dices la verdad.

—A ti sí.

El maestro se acercó a ella y le dijo:

—Es muy curioso. Cuando actuabas, notaba vibraciones sexuales que emanaban de ti y que eran como las de una mujer poseída por la pasión. Me he parado porque te notaba demasiado preocupada como para continuar.

Al escuchar esas palabras, Marilyn se echó a llorar.

—No te preocupes. Eres una mujer que desprende vibraciones sexuales, digas lo que digas o hagas lo que hagas. Eso es lo que busca el público de ti en la pantalla. Ganarás fortunas limitándote a mirar a la cámara y sin apenas actuar.

—No es eso lo que quiero.

—¿Por qué no? —le preguntó el maestro amablemente.

—Porque quiero ser una artista, no un animal sexual. No quiero ser vendida como un afrodisíaco de celuloide. Míreme y hágase una paja. Así ha sido durante años, pero se acabó.

Fue a partir de ese momento cuando empezaron las broncas con la Fox.

«*Look sexy!* (¡Muéstrate *sexy*!). Todo lo que tienes que hacer, querida Marilyn, es ser *sexy*»: ése es el mensaje que Laurence Olivier, vestido con el rutilante uniforme de Gran Duque de los Cárpatos, le espetó a Marilyn Monroe nada más empezar el rodaje de *El príncipe y la corista* en los Estudios Pinewood, en 1956. Un cuento de hadas sin hada en el que la corista sólo encontraba a un príncipe aterrorizado. Cuando hacia el final del rodaje, en octubre, en ocasión de un estreno en el Empire Theater de Londres, le presentaron a la reina de Inglaterra, Marilyn, que estaba junto a Joan Crawford, Brigitte Bardot y Anita Ekberg, se acordó de esa escena imbécil de la película. Se la veía prepararse para efectuar su reverencia ante el Gran Duque del monóculo. Un tirante de su vestido ceñido se rompía y casi dejaba al descubierto un hombro y un pecho.

Para esta comedia de disfraces, la primera película producida por Marilyn Monroe Productions —y la única, ya que *Something's Got to Give*, que la actriz coprodujo en 1962 con la Fox, nunca llegó a ver la luz—, Marilyn había elegido a Olivier, gran actor shakespeariano y prestigioso director teatral. Él la consideraba una idiota y una inculta pagada de sí misma. Marilyn ya había reemprendido sus trucos habituales para no interpretar el papel: retrasos, drogas, ausencias.

«Creo que Olivier me odiaba —explicará posteriormente—. Incluso cuando me sonreía, su mirada era infecta. Yo me encontraba mal la mitad del tiempo; pero él, o no se lo creía o se la sudaba. Me miraba como si estuviera oliendo un tarro de peces muertos. Como si yo tuviera la lepra o algo igual de atroz. Me sentía ridícula constantemente. Se acercó a mí como el que entra en un sitio de mala nota y me dijo que fuera *sexy*, con una voz condescendiente. Eso me mató. Me sentía mal con él. Yo llegaba tarde de manera sistemática y él me tenía una manía de muerte».

Desde hace tres semanas, recién casada con Arthur Miller y embarazada de un bebé que perderá en agosto, la estrella está en Inglaterra para un rodaje. Llegó a Londres una tarde de lluvia de mediados de julio. Se encuentra al borde de una depresión nerviosa. Nada funciona. Ni la película, ni el matrimonio, ni ese cuerpo que escurre el bulto y que se fatiga. Un día, abierto sobre la mesa de la *suite* en Parkside House, en Englefield Green, donde reside con su marido, Marilyn encuentra su cuaderno de notas. Lee: «No debería haberme casado. No con ella. No es más que una mujer niña, imprevisible y distante. Abandonada y egoísta. Mi vida y mis creaciones se verán en peligro si cedo a su chantaje perpetuo basado en el sufrimiento».

Marilyn se pasa horas telefoneando a Nueva York, buscando ayuda con Margaret Hohenberg. La psicoanalista se desplaza a verla y le concede algunas sesiones en el mismo plató en que se rueda la película. Marilyn le habla de Miller: «Él creía que yo era un ángel, y ahora se pregunta si no se habrá equivocado al casarse conmigo. Su primera mujer le dejó, pero me acusa a mí de cosas peores. Olivier está empezando a tratarme como a una zorra que no trae más que problemas y Arthur no me defiende». Superada por las angustias depresivas de su paciente, y cansada de la tiránica exigencia de amor que soportaba desde hacía más de un año, Hohenberg ya no podía interrumpir por más tiempo su práctica de analista en Nueva York. Así que intenta encontrar allí mismo una solución para ayudar a Marilyn a afrontar las obligaciones del rodaje.

Londres, Maresfield Gardens, agosto de 1956

Bajo el cielo casi blanco de un cálido día de agosto, un Rolls Royce negro se detiene ante el número 20 de Maresfield Gardens. El chófer abre la verja y aparta su silueta maciza, dejando pasar a una mujer joven de cabello rubio que se dirige a buen paso hacia la puerta de entrada. Paula Fichtl, la gobernanta de la familia Freud desde hace veintisiete años, abre la puerta y deja entrar a la desconocida en el recibidor. La mujer lleva una gabardina azul de lo más sencilla, con el cuello levantado. Nada de maquillaje, el pelo rubio platino oculto bajo un sombrero de fieltro blando, grandes gafas de sol. Marilyn Monroe se presenta a su primera cita psicoanalítica con la hija de Sigmund Freud.

El tratamiento se ha preparado con mucha discreción y mucha rapidez. Anna temía la publicidad, pero tras algunas dudas, acabó por aceptarla. Durante una semana, Marilyn Monroe no aparece por el rodaje y nadie sabe qué está haciendo. Cada día, su coche se detiene en Maresfield Gardens, y cada día desaparece en la consulta de Anna Freud. «No parecía gran cosa —explica Paula—, una chica guapa, ciertamente, pero no muy cuidada. La señora Monroe era muy sencilla, sin pretensión alguna, algo temerosa, pero cuando sonreía podía caer bien».

Un día Anna se lleva a su paciente al jardín de infancia de la clínica. Marilyn se anima, se relaja, bromea y juega con los niños. Muy impresionada por el trabajo de Anna, le cuenta que leyó *La interpretación de los sueños* a los veintiún años. La descripción de los «sueños de desnudez» la había cautivado. La desnudez compulsiva, la necesidad de desnudarse en público, es un síntoma que ya le explicó ampliamente a su primera terapeuta. Anna llega a un diagnóstico y lo transcribe a un tarjetón que aún se encuentra en un archivador del Centro Anna Freud. El «Caso

Marilyn» está codificado: «Paciente adulta. Inestabilidad emocional, impulsividad exagerada, necesidad constante de una aprobación externa. No soporta la soledad, tendencia a depresiones en caso de rechazo, paranoica con tintes de esquizofrenia».

Empleando una técnica de psicoterapia infantil, Anna Freud juega con Marilyn Monroe. Cara a cara, separadas por una mesa sobre la que hay algunas canicas. La analista espera a ver qué hace ella con las canicas. Marilyn empieza a lanzarlas una a una en su dirección. Interpretación de la psicoanalista: «Deseo de un contacto sexual». El tratamiento acelerado de Anna Freud obtiene, según ella, un éxito total. Al cabo de una semana, la actriz reemprende el rodaje y lo termina. Toma el avión hacia Nueva York el 20 de noviembre.

«La señorita Anna y la señora Monroe se han separado en buenos términos», informa Paula Fichtl. En tan buenos términos que, algunos meses más tarde, llega a Maresfield Gardens un cheque por una suma considerable firmado por Marilyn Monroe.

Colombo, Ceilán, febrero de 1953

La mujer de Laurence Olivier, Vivien Leigh, fue paciente del doctor Greenson en Hollywood durante unos meses de 1953. Abocada a crisis de angustia y de despersonalización, se había visto obligada a interrumpir el rodaje de *La senda de los elefantes*, cuyos exteriores se filmaban en Ceilán bajo la dirección de William Dieterle. Peter Finch, el actor que interpretaba el papel de su marido en la ficción, era en realidad su amante. La psicosis maníaco-depresiva que sufría la actriz se manifestó de nuevo. Le parecía que el calor azulado de la jungla de Ceilán impregnaba su ropa ligera y la penetraba por entero. Le daban ataques de manía persecutoria cada vez que los rostros oscuros de los cingaleses se cruzaban en gran número por su campo visual. Sus miradas le causaban un miedo pavoroso. El comportamiento de la señorita Leigh empezaba a costarle demasiado dinero a la Paramount. Durante el rodaje, comenzó a adoptar posturas eróticas, a flirtear con Dieterle y, cosa que no era habitual en ella, a liarse con el texto. Olivier decidió repatriarla a Hollywood. Mientras el avión despegaba, Vivien fue vista golpeando las ventanillas para que la dejaran bajar. Las diecisiete horas de vuelo le permitieron desgarrarse la ropa, pieza a pieza, con los cubiertos de la comida.

El rodaje de los interiores tuvo lugar en los estudios Paramount de Hollywood. Vivien tenía momentos de lucidez, pero enseguida recaía en el alcohol, los gritos y las alucinaciones. Al mes siguiente, alertados por Olivier, los actores David Niven y Stewart Granger se plantan en lo alto de Beverly Hills, en la casa que Vivien tenía alquilada, justo después de que la Paramount la hubiese despedido. La encuentran sentada, envuelta en un albornoz blanco, ante la pantalla vacía de un televisor. Granger la obliga a tragarse unos huevos revueltos en los que ha mezclado algunos calmantes.

La actriz se desviste y, desnuda, acaba vomitando en la piscina. Cuando llega la ambulancia, la enfermera le dice: «Yo a usted la conozco. Usted era Escarlata O'Hara, ¿verdad?». Y Vivien Leigh le grita: «No soy Escarlata O'Hara, soy Blanche DuBois». Greenson, convocado con carácter de urgencia, intenta cuidarla. Consultado sin tregua durante seis días —un total de cincuenta horas y una factura de 1500 dólares—, el psiquiatra no puede impedir que la actriz se desmorone ante sus ojos.

«No está tan loca —le confió seguidamente a Laurence Olivier—. Sabe que ha cruzado la frontera entre la neurosis del personaje de *Lo que el viento se llevó*, la película de Victor Fleming y Selznick, y la psicosis alucinatoria de *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams y Elia Kazan. Siempre hay una parte de verdad en el corazón de un delirio». Mientras informaba diariamente al marido del estado mental de su mujer, Greenson se las apañó para tranquilizarle: estaría de pie para rodar dentro de una semana y podría volver a Ceilán para los exteriores. Según su rival entre los psicoanalistas de las estrellas, Martin Grotjahn, Greenson habría recetado incluso algunos electrochoques. Leigh no pudo reemprender el rodaje y tuvo que regresar a Inglaterra, donde fue ingresada en la sección de pacientes conflictivos de un hospital de Surrey. «Nunca lo olvidaré —clamará posteriormente—. Todos esos enfermos deambulando de aquí para allá. Creí que estaba en un manicomio». Desde entonces, decidió que no volvería a poner los pies en un hospital o en una clínica por miedo a que se tratase de un asilo para perturbados.

De regreso en Los Angeles unos meses después, Vivien Leigh volvió a su mansión de Bel Air. Una noche invitó a su analista a una cena de gala. Greenson llegó a la hora prevista y de esmoquin, pero la anfitriona retrasó el momento de presentarle a sus distinguidos invitados. «Vaya ahora mismo a ponerse un sari… Llegarán setenta personas a las diecinueve treinta. He organizado una fiesta en su honor». Sólo estaban ellos dos en el amplio salón de la actriz.

Siete años después, mientras prosigue con el psicoanálisis de la protagonista de *El multimillonario*, una noche de verano, amargado y derrotado, Greenson vuelve a casa y le cuenta a su mujer cómo le sorprende

lo mucho que se parecen las situaciones de Vivien y Marilyn. Cuando las recibió por primera vez, ambas actrices acababan de derrumbarse durante el rodaje de una película en la que su compañero de reparto era también su amante; y él le había dicho a la Fox con respecto a Marilyn lo mismo que le había dicho a la Paramount acerca de Vivien: que volvería al tajo en ocho días. No había curado ni a una ni a otra.

—Pero Marilyn no está loca, ¿verdad? —le preguntó Hildi.

—No. Y tú tampoco. Pero podríais enloquecer.

—¿El uno por el otro?

—No: el uno a manos del otro.

Los Angeles, Beverly Hills, finales de agosto de 1960

Durante el rodaje de *Vidas rebeldes*, en la caravana que les servía de camerino, Clark Gable veía a Marilyn hundida. Una escena la había destrozado. Roslyn impedía que los tres hombres sometieran y mataran al caballo mustang que luego pensaban vender para hacer con él comida para animales. La secuencia terminaba con un plano muy duro. Con el cielo a su espalda, partido el cuerpo en dos por la línea del horizonte, Marilyn se dirigía a Clark Gable y le decía: «Te odio». No era el animal quien sufría, sino ella. Sufría físicamente, ya no podía decirse a sí misma que sólo era una película, unas simples imágenes. No era más que un cuerpo que brillaba con el impacto de los *flashes*. Las imágenes que tomaban de ella, que tan bien le sentaban antes, se convertían en heridas sobre una piel arrancada a tiras. Cada vez que los fotógrafos amontonados la llamaban para que mirara hacia sus objetivos, cada vez que levantaba la cabeza y devolvía el rostro a la sombra, se sentía como un caballo al que se doma con la voz y del que se tira con el lazo para que no se mueva, hasta que no es nada más que un trozo de carne paralizado por el miedo y el odio.

«Todos nos hemos de ir algún día, chata, con motivo o sin él —le dijo Gable—. Morir es tan natural como vivir. Los que tienen miedo a la muerte también se lo tienen a la vida. Es lo que siempre he visto. Así pues, lo único que se puede hacer es olvidar».

La pregunta que todo el mundo se hacía era: ¿vendrá Marilyn a trabajar hoy? Su última película la había agotado y sus deberes sentimentales se acumulaban. Su aventura con Yves Montand había concluido. Miller, que había escrito el relato en que se basaba el film en Nevada, en la época en la

que esperaba que le concedieran su primer divorcio, se encontraba ahora en el mismo sitio y su matrimonio con Marilyn llegaba a su fin. Ver a Marilyn, en las primeras secuencias de la película, dirigiéndose al tribunal para divorciarse, le entristecía como esas imágenes de los sueños que uno no quiere ver. Pero a pesar de las tensiones, a menudo recurría a Marilyn cuando necesitaba ayuda.

Para animarla, hicieron venir a Lee Strasberg, que apareció en el desierto vestido de vaquero: camisa a cuadros, pantalones de cuero, botas puntiagudas con remaches. Al verle así, a él, que siempre iba vestido como un cura obrero, Marilyn lloró de risa. Strasberg no consiguió que renunciara a sus veinte comprimidos diarios de Nembutal, cuyo efecto ella aceleraba reventando la cápsula a golpes de aguja. El sábado 20 de agosto, víspera del estreno de *El multimillonario* en el Crest Theater de Reno, al cual estaban invitados Montand y Signoret, no había quien encontrara a Marilyn. Por la tarde, ardió la sierra y nubarrones de humo negro oscurecieron el cielo. Algunos aviones intentaron, en vano, lanzar productos que detuvieran el avance de las llamas. Las líneas eléctricas que alimentaban a la ciudad fueron cortadas y Reno se hundió en la oscuridad. Se anuló el estreno. En la terraza del desierto Mapes Hotel, con tan sólo el resplandor del letrero del techo iluminado por la luz blanca de un generador, Marilyn bebía champán con los técnicos del plató y observaba los incendios nocturnos a lo lejos.

El rodaje se reemprendió tres días después, sin Marilyn. Russ Metty, el director de fotografía, le explicó a Frank Taylor, el productor: «No puedo captarla. Sus ojos están ausentes. No se la puede fotografiar. Si esto sigue así, la película se muere». El 26 de agosto, Marilyn tuvo que abandonar de nuevo el rodaje de *Vidas rebeldes*, y no regresó hasta el 6 de septiembre. Corría el rumor de que se había librado de una muerte voluntaria gracias a un lavado de estómago. Fue transportada a Los Angeles entre un calor tórrido. En el avión, la envolvieron en una sábana húmeda. Huston, prediciendo o esperando que se hundiese definitivamente y pudiera ser sustituida, volvió del aeropuerto tranquilizado y regresó a su mesa de juego habitual del casino canturreando *Venezuela*. El rodaje estaba suspendido hasta nueva orden por decisión de la productora.

Marilyn no se hundió de inmediato. Al llegar a Los Angeles, se hizo llevar enseguida al Beverly Hills Hotel y acudió a una cena en casa de la viuda del cineasta Charles Vidor. El domingo por la noche, Greenson y Hyman Engelberg, su médico general, optaron por la hospitalización. La informaron juntos de la suspensión del rodaje y le aconsejaron una semana de reposo, pero no en el hotel ni en su casa. Como Hildi Greenson se había negado a alojarla y United Artists se hacía cargo de los gastos de hospitalización, Marilyn fue ingresada en una confortable habitación del Westside Westbrook Hospital, en el bulevar La Cienega. Bajo el nombre de señora Miller pasó allí diez días y recibió la visita de Marlon Brando y de Frank Sinatra. Greenson pasaba los días y parte de las noches junto a la cabecera de su cama.

Durante este episodio, el psicoanalista se mostró ante sus pacientes totalmente ausente y desorientado. Sus colegas le oyeron perorar sobre la fatalidad de los orígenes y los destinos inevitables. Luego se recuperó. En el hospital, realizó una supervisión cotidiana y telefoneó a Huston para asegurarle que Marilyn volvería al rodaje en ocho días. Furioso, Huston repuso: «Si no puedo terminar *Vidas rebeldes*, estoy acabado como cineasta. Nadie querrá ni producirme ni asegurarme». Algunos cronistas revelaban que Marilyn estaba muy enferma, más de lo que se temía, y que seguía un tratamiento psiquiátrico. Engelberg no pudo evitar hablar con la prensa: «La señorita Monroe sufre de un agotamiento agudo y necesita mucho reposo». Frank Taylor habló de problemas cardíacos y subrayó que la película se rodaba casi por completo en exteriores, lo cual resultaba físicamente agotador, sobre todo porque había venido justo después de *El multimillonario*. Lo que ni uno ni otro podían decir era que Greenson la había encontrado atiborrada a sedantes: Librium, Placydil e hidrato de cloruro.

En el hospital, Marilyn no pudo evitar llamar a Yves Montand. La telefonista del Beverly Hills Hotel le transmitió que «el señor Montand no podía atenderla». Cuando el psicoanalista la vio tras esta llamada al vacío, estaba como perdida y repetía: «¿Has visto lo que ha dicho ese cabrón en la entrevista con la puta de Hedda Hopper? Dice que soy una niña adorable, carente de malicia, que se enamoró de él como una colegiala. Una cría

cachonda. Lamenta haber cedido por debilidad ante una treta infantil. Incluso ha llegado a decir que sólo se me folló para darles a las escenas de amor de la película una intensidad más realista».

Greenson intenta convencerla de que debe volver al rodaje a cualquier precio. «Estás en un callejón sin salida. Yo le llamo el callejón del amor. Cuando estás atrapado, sólo puedes hacerle daño al otro haciéndotelo a ti mismo». Luego, en su casa de Santa Monica, recibe a Huston, que ha venido en busca de noticias: «Lo único que se puede hacer es esperar y hacer esperar. Una estrella ya no es ni un hombre ni una mujer. Es un niño. Una estrella se pasa la vida esperando. Esperando entre dos películas, entre dos secuencias, entre dos tomas de la misma secuencia. No controlas nada. El tiempo no te pertenece. Es muy pasivo. Las actrices están acostumbradas, más que los actores, que a menudo se convierten en directores o en productores para huir de esa espera. El destino de las mujeres es esperar. Hay que comprenderla. Pero le aseguro que dentro de unos días podrá reemprender el rodaje». Huston está a punto de interrumpir las explicaciones clínicas de Greenson cuando la aparición de Marilyn en plena entrevista viene a confirmar las promesas de su médico. Despejada, brillante, vibrante, le dedica al director un saludo animoso. Luego se dirige al analista con la sonrisa molesta del niño sorprendido tocándose: «Soy consciente del daño que me han hecho los barbitúricos. Pero se acabó». Después le dice a Huston: «Estoy avergonzada y te agradezco que me obligaras a parar esa semana. Me gustaría volver. ¿Te parece bien?». El director no contesta. Greenson rompe el silencio y declara que ella está dispuesta y limpia.

Marilyn volvió a Reno el 5 de septiembre. El avión aterrizó en una noche cálida. Una orquesta tocaba entre los gritos, los bravos y los cantos. Unas pancartas clamaban: BIENVENIDA MARILYN. Huston explotó: «¡Estos cabrones de productores dominan la publicidad! Borrar la sobredosis con el entusiasmo popular…». Al día siguiente, Marilyn llegó al plató al alba. Pero cuando se puso de nuevo bajo los focos, sintió algo irreal. En ella y a su alrededor.

El rodaje en Nevada terminó el 18 de octubre. Los últimos días, Arthur Miller reescribía el guión sin parar, y cuando se informaba a Marilyn de esos cambios, ella se pasaba la noche preparando las nuevas frases. Clark Gable le dijo: «Yo no quiero más cambios en el guión. Ayúdame. Tenemos que negarnos». A principios de noviembre, se rodaron los interiores de la película en los estudios que la Paramount tenía en Hollywood. Un fotógrafo de la agencia Magnum, Ernst Haas, que había venido a cubrir el final del rodaje, describió de este modo el ambiente: «Todos los implicados en la película tenían vidas rebeldes —Marilyn, Monty, John Huston—, y todos intuían ligeramente la catástrofe». Ocho años antes, en su supuesta autobiografía, *Mi historia*, Marilyn se autodefinía como «la rebelde de Hollywood». Gable, fiel a sí mismo, hablaba poco. El último día de rodaje, cuando oyó a Tom Shaw, el ayudante de Huston, decir «Ya la tenemos en la caja», Marilyn se echó a reír: «¡Tú lo has dicho! En la caja, ahí sí que se está bien. Un poco estrechos, ¡pero tranquilos!». Todo el mundo se daba cuenta de que algunas estrellas de cine son como las que vemos en el cielo y que, de hecho, han dejado de brillar hace tiempo. Aún nos llega su luz, pero están muertas. Esos actores trabajaban en una ficción que sólo era el reflejo de sus vidas. Era como si asistieran a su propio funeral.

A principios de diciembre, Marilyn fue a ver a Frank Sinatra, que actuaba en el Sands Hotel de Las Vegas. Dos hermanas del presidente Kennedy estaban ahí, Pat Lawford y Jean Smith. Cuando regresó, Greenson encontró a su paciente terriblemente sola, y se la describió a Marianne Kris como «poseída por un sentimiento de persecución con tintes paranoicos». Considera que es una reacción a esa gente con la que se trata y que sólo puede hacerle daño. Aunque no cita, ni tan siquiera por sus iniciales, a las personas a las que se refiere.

Poco después, Henry Hathaway, que había dirigido a la actriz en *Niágara*, se la cruzó por Hollywood. Marilyn estaba a solas en un estudio de grabación con las luces apagadas. Al acercarse, Hathaway observó que estaba llorando. «He hecho de Marilyn Monroe, de Marilyn Monroe y de Marilyn Monroe. Intenté hacer algo diferente y me encontré imitándome a

mí misma. Quiero algo distinto. Una de las cosas que me atrajeron de Arthur fue que me dijo que lo que realmente deseaba era a mí, a la auténtica. Cuando me casé con él soñaba con poder alejarme de Marilyn Monroe gracias a mi marido, pero ahora me encuentro de nuevo haciendo lo mismo. No lo puedo soportar. Quiero salir de ahí. No aguanto tener que volver a rodar una secuencia con Marilyn Monroe».

Un fin de semana, durante el rodaje de *Vidas rebeldes*, Marilyn viajó a San Francisco. Puede que hubiera quedado con alguien. Se sabe que fue a un local nocturno, el Finnochio Club, para ver la actuación de un travestido que la imitaba, tanto en la imagen como en la voz. También se sabe que se fue antes de que el espectáculo terminara.

Santa Monica, calle Franklin, principios de septiembre de 1960

Cuando John Huston tomó un avión a Los Angeles para ver a Greenson, no sólo quería saber cómo evolucionaba la depresión de la actriz, sino también hablar de su proyecto cinematográfico sobre Freud, para el que no encontraba muchas facilidades. Estaba al corriente de la hostilidad que sentía el psicoanalista hacia el proyecto, así como de su influencia sobre Marilyn, y quería hacer un último intento para asegurarse su apoyo.

«Recorrí la distancia entre Reno y Los Angeles con la única intención de ver a Greenson —le dijo el cineasta a Arthur Miller—. No para verla a ella. Que se apañe con sus pastillas. Pero ese cabrón lleva dos años bloqueando mi proyecto sobre Freud. Marilyn apareció en plena conversación y no pude conseguir que el psicoanalista le dijera que tenía que salir en mi *Freud*». En ese momento, Huston comprendió que la participación de Marilyn se había ido definitivamente a pique. Preparaba esa película desde hacía años y le había propuesto el papel principal meses atrás, pero al final ella se negó a encarnar a Cecily. En el guión escrito por Sartre y el propio director, ese personaje resumía en una sola figura a diversas pacientes de Freud, todas esas histéricas de cuyo vientre había salido el psicoanálisis. La película tenía que mostrar cómo Freud trataba la patología sexual con la palabra, narrando así la historia de la invención del psicoanálisis. A Huston le gustaba mucho insistir en que el cine había nacido exactamente el mismo año que el descubrimiento freudiano, en 1895.

Cuando Marilyn se enteró de que Huston preparaba ese proyecto, experimentó de inmediato un vivo interés. «Quiero que seas la Cecily de mi *Freud*, ¡y Monty será el médico de las histéricas!». Ella estaba encantada.

«Sé de qué va ser paciente; y también ser impaciente», le respondió. A sabiendas de que Huston la detestaba, Marilyn estaba muy dispuesta a interpretar ese papel y no lamentaba haber rodado a sus órdenes su primera película importante, *La jungla de asfalto*, así como la reciente *Vidas rebeldes*. Como era algo supersticiosa, consideraba cosa del destino el que nunca hubiera hecho más de dos películas con el mismo director. Pero unos días después, le dijo: «No puedo hacer ese papel. Anna Freud se niega a que se haga una película con la vida de su padre. Me lo ha dicho mi analista. Lo siento por Freud, ¡que me espere jugando con sus antigüedades!».

Lo cierto es que Greenson intentaba conciliar los intereses de su herencia intelectual con los de su paciente, de la que se había convertido en su agente, lo que le permitía controlar roles y contratos. Cuando el cineasta se dirigió a él, Greenson se mostró categórico.

—Imágenes freudianas en la pantalla, de acuerdo. Imágenes de Freud, ni hablar.

—No lo entiendo —le dijo Huston—. El psicoanálisis habla de sexo, de amor, de imágenes olvidadas, esas que Freud quería escuchar una vez convertidas en palabras.

—Freud era alguien muy visual, ciertamente, pero no soportaba que le fotografiaran. Una película sobre él es un contrasentido.

—¡No estoy de acuerdo! Inventó ese extraño dispositivo del diván y del sillón para que el paciente y el analista no se miraran, pero pudieran ver las imágenes proyectadas por la palabra. Eso es lo que voy a mostrar en mi *Freud*. Lo que está también en el corazón del cine: la vista centrada en un secreto que hay detrás de la pantalla, en lo que no se ve. El oído interrogando a las imágenes. A fin de cuentas, ustedes, los psicoanalistas, vienen de la hipnosis, donde se recurre a mirar a alguien a los ojos para que las palabras olvidadas vuelvan a sus labios. Dígame: esa negativa a mostrar el psicoanálisis, ¿se debe, como usted dice, a una oposición de fondo entre ambas disciplinas o, como bien sabe usted, a una gran proximidad mutua?

—Ni a una cosa ni a otra —dijo Greenson—. Se debe al hecho de que Anna sigue viva y es la guardiana de la memoria de su padre.

Londres, Maresfield Gardens, primavera de 1956

Las relaciones entre Ralph Greenson y Anna Freud fueron, durante mucho tiempo, protocolarias y epistolares. Luego, poco a poco, se estableció un nexo personal. En 1953, él le envió unas fotos que le había hecho durante una estancia en Londres. Ella le dio una respuesta extraña: «Por lo general, en las fotos parezco una especie de animal enfermo, pero en las suyas me encuentro muy humana». En 1959, cuando Anna visitó Los Angeles por primera y última vez, se instaló en la residencia de los Greenson. Él la llevó a dar largos paseos, hizo que nadara en su piscina y la condujo personalmente a Palm Springs para las conferencias que tenía que pronunciar ante la LAPSI. Hubo una fiesta en su honor y nadie se atrevió a sentarse en el sofá junto a la hija de Freud. Anna agradeció a Greenson la estancia: «Me resulta muy difícil imaginarme Los Angeles sin mí».

Unos años después, Ralph e Hildegarde Greenson la visitan en Londres y pasan varias semanas en Maresfield Gardens. «La pareja Greenson ocupaba mi habitación —explicará Paula Fichtl, la gobernanta de la familia Freud—, y el señor doctor dormía en mi cama. La señorita Freud pasó un buen número de horas con el señor doctor y con la doctora Kris. Hablaron de la señora Monroe como especialistas». En esta ocasión, los Greenson le trajeron a Anna una muñequita india de ante. «Juego a veces con la muñeca —les escribió Anna a modo de agradecimiento—, pero en otras ocasiones me limito a contemplarla y a considerarla mi diosa pagana».

En 1956, año en el que Anna Freud se encargó brevemente de la actriz más famosa del mundo, Greenson aún no trataba a Marilyn, pero ya hacía méritos en la defensa de los intereses de la institución freudiana. La comunidad psicoanalítica se preparaba para celebrar el centenario de Freud. Algunos esperaban poder meter mano a las películas rodadas en vida de

Freud, en especial Mark Brunswick, un antiguo paciente que pretendía pagar su análisis vendiendo sus imágenes de Freud a los Archivos Oficiales. Anna y Ernst, los hijos del maestro, aunque afectados por la situación de Brunswick, se opusieron firmemente a ese proyecto y pidieron a todos los analistas vieneses instalados en América que adoptaran la misma actitud.

Los profesionales del cine también tenían sus propios proyectos, cuya realización había que impedir con carácter de urgencia. John Huston, apoyado por distintos productores, desempolvó su vieja idea de rodar una película sobre Freud. Reclutó a los dos colaboradores de *Hágase la luz*, el productor Julian Blaustein y el guionista Charles Kaufman. «Hacer esta película —dirá el cineasta— es como tener una especie de experiencia religiosa. Pongo en práctica una obsesión basada en la convicción íntima de que las mayores aventuras humanas y los mayores viajes nunca igualarían el que Freud llevó a cabo por los territorios desconocidos del alma humana». Pero la firme oposición de Anna Freud impidió la cristalización del proyecto durante cinco años. Huston siguió admirando a Freud y sus descubrimientos, pero les cogió una manía tremenda a esos indignos oficiantes que eran los psicoanalistas.

Cuando tuvo conocimiento del proyecto, la hija del padre del psicoanálisis montó en cólera. Algo la encocoraba profundamente: la presencia de Marilyn Monroe en el reparto. Su padre hecho un héroe de celuloide, escuchando a Marilyn Monroe tendida en un diván, más el guión de Sartre, todo eso era demasiado para la guardiana del templo, quien se hará enterrar envuelta en el abrigo de su padre y que firmaba sus cartas como ANNAFREUD, en una sola palabra.

Pero en ese momento, Marianne Kris, que sólo ejercía de terapeuta de la actriz de forma esporádica, cuando ésta andaba por Nueva York, era incapaz de impedir tan funesta situación. A falta de poder prohibir la película, Anna utilizó a Greenson para apartar de ella a su antigua paciente. El papel de Cecily cayó en manos de Susannah York. El rodaje duró cinco meses. *Freud, pasión secreta* se estrenó en 1962 y constituyó un fracaso de taquilla que Huston atribuyó al hecho de que no era Marilyn la que interpretaba el papel de la mujer enfrentada a los tormentos del sexo. Después del estreno declaró: «Hemos intentado conseguir algo inédito en la historia de la

pantalla: penetrar en el inconsciente del público, sorprender y emocionar al espectador mediante el reconocimiento de sus propias y secretas motivaciones psíquicas».

Aunque Huston le invitó, Greenson no quiso dejarse ver en la proyección del film en Hollywood. Pero unas semanas más tarde llamó al director para volver a hablarle de Marilyn. «No tengo nada que decirle —le espetó el cineasta—. Es usted un cobarde. Aunque, a fin de cuentas, está bien que no hayamos podido conseguir que interpretara a la histérica de Freud: no se habría entendido que el viejo sabio no la hubiera tirado del sofá tras cinco segundos de cura a través de la palabra».

Nueva York, Central Park West, 1957

Fue a principios de 1957 cuando Marilyn rompió con Margaret Hohenberg y cuando Anna Freud, a quien le había pedido que le recomendase un nuevo terapeuta, le sugirió a Marianne Kris. Hija del pediatra de los críos de Freud, era para Anna algo más que una compañera de exilio americano. Amiga de la infancia y compañera de viaje durante los años vieneses, Marianne había escogido exiliarse en América en 1938. Al igual que Anna, había sido analizada por el padre fundador, con lo que Marilyn pensaba que de ese modo también ella podría entrar en contacto con la fuente del freudismo.

A los cincuenta y siete años de edad, Marianne Kris aún era una mujer hermosa de cabello negro. Acababa de perder a su marido, también analista y, asimismo, experto en obras de arte. El tercer análisis de Marilyn (si incluimos el que llevó a cabo la propia Anna) duró cuatro años, aunque interrumpido durante el último de ellos por los viajes de la actriz a Los Angeles, donde era atendida por Ralph Greenson.

Marianne Kris vivía en el mismo edificio que los Strasberg, Central Park West, 135, y en la primavera de 1957, Marilyn acudía a su consulta cinco veces por semana. Al salir de casa de Marianne, tomaba el ascensor para acceder al piso en que vivían los Strasberg y el trabajo de reminiscencia continuaba de una manera más teatral. Se le imponían «ejercicios de memoria», que consistían en un recuerdo de la infancia y de los años de adolescencia. En cierta ocasión, tuvo que interpretar a un bebé hambriento. Bueno, interpretar no, más bien dejarle hablar, precisaba Strasberg. En otro momento, se trataba de un huérfano solitario, de una colegiala perdida o de una novia traicionada… El peso de las sesiones era tal que Arthur Miller decidió que se trasladaran a un barrio menos céntrico.

El tema del psicoanálisis derivó en un conflicto entre Marilyn y su marido. Miller pensaba que los psiquiatras eran incapaces de ayudar a la mayoría de las personas y estaba harto de ver cómo para su mujer no había accidentes inocentes en las palabras: nada de lapsus insignificantes, ni un gesto ni una frase desprovistos de una intención oculta, el más banal de los comentarios podía esconder una siniestra amenaza.

Aunque le reconocía a Marianne Kris, como luego a Ralph Greenson, una gran integridad y una sincera entrega a su paciente, Miller llegó a la conclusión de que el análisis había sido un fracaso: «La mayoría de las personas que conozco que se han analizado nunca han llegado a ninguna parte. Deshechos al empezar, seguían estándolo al terminar. Antes de que existieran los psiquiatras, la gente vivía en tribus o en sociedad y eran apoyados o destruidos por los valores y por la religión que les habían sido dados. Es mucho pedir que la psiquiatría le dé valores a una persona».

Evidentemente, Lee Strasberg no estaba de acuerdo con Miller. Él pensaba que el análisis empezaría a liberar a Marilyn. En su opinión, el trabajo en las clases del Actor’s Studio constituía un análisis de su análisis. Cuando las escenas resultaban difíciles porque el actor bloqueado era incapaz de entrar en contacto con cierta experiencia antigua, el hecho de recordarla en el marco del análisis le permitía ese contacto y creaba una especie de sublimación. Un día, Marilyn, ligeramente aterrorizada por su psicoanalista, le dijo a Susan Strasberg que no conseguía recuperar sus recuerdos de infancia durante las sesiones. Reconoció que cuando su psicoanalista le hacía una pregunta cuya respuesta ignoraba, se inventaba cualquier cosa de interés. Y a Rupert Allan, su agente, le confió que con Kris, al igual que con Hohenberg, tenía la sensación de ir dando tumbos, de ir trazando círculos en un pasado inaccesible. «Siempre era lo mismo: cómo había vivido esto o aquello; por qué, según yo, mi madre había reaccionado de tal manera. Nunca se preguntaban adónde quería ir yo, sino dónde había estado. Pero eso yo lo sabía muy bien, era consciente de lo asquerosa que había sido mi infancia. Lo que yo quería saber era qué hacer para ir más allá».

Para acabar con el sufrimiento atravesado en esa doble experiencia analítica, Marilyn se dedicaba a los barbitúricos, que le hacían más efecto

que las sesiones. Tuvo una tentativa de suicidio. Miller la salvó y luego dijo que era inútil relacionar ese acto con algo que se hubiese hecho o dicho. «La muerte, el ansia de morir, siempre surge de ninguna parte». Esa ninguna parte era el espacio interior, la oscura cavidad condenada al olvido, el sufrimiento en espera de un motivo. ¿Se trataba de residuos de la desesperación de haber perdido un bebé, del hecho de ver que Miller, quien le había jurado que nunca la utilizaría para un personaje, estaba escribiendo su obra *Después de la caída*, en la que mostraba a una mujer perdida y le explicaba al mundo entero lo que sabía de Marilyn? ¿Pensaba ella que convirtiéndose en Maggie, la mujer que desprecia a Quentin, el protagonista, podía dar cuerpo y verosimilitud a esa imagen literaria de sí misma a través de su propia muerte?

Pyramid Lake, en los alrededores de Reno, Nevada, 19 de septiembre de 1960

Después de que John Huston hubiera obtenido de la Universal un anticipo de 25 000 dólares por su *Freud*, la reanudación del rodaje de *Vidas rebeldes* situó de nuevo a Marilyn ante Montgomery Clift, en un largo plano secuencia de cinco minutos. El patio trasero de un salón de baile cutre, el Dayton Bar. Bajo un toldo negro embreado y proyectores de diez mil vatios, entre carrocerías de coche, latas vacías y basura, Roslyn y Perce se enfrentaban en un aire saturado de moscas. Los dos actores eran incapaces de decir sus líneas como Huston quería: cortantes, malvadas. Sus palabras eran como caricias intercambiadas por animales heridos.

Tres días después tocó una escena de cama. A la séptima toma, Marilyn, desnuda bajo las sábanas, era despertada por un Clark Gable vestido. No conseguía ajustarse al guión y recordaba el comentario de Laurence Olivier: «Sé *sexy*». Lo cual quería decir: «Sé tu imagen, sé todo lo que sabes ser». Marilyn se incorporó y le mostró el pecho derecho a la cámara. Fue un momento triste, como recordaría con posterioridad la fotógrafa de Magnum, Eve Arnold. Como si la actriz no tuviera nada más que ofrecer. Como si renunciara al texto, al lenguaje, al juego del actor. Como si le diera la razón a Olivier y pensara, de esta manera, satisfacer a Huston. Se equivocaba. A la mirada que ella le lanzó tras el «¡Corten!», el director respondió: «Ya los he visto antes. Hace tiempo que sé que las chicas tienen pechos». Y exigió nuevas tomas, con el pecho cubierto por las sábanas.

Unos días después, se volvió al diálogo entre Roslyn y Perce. En esta ocasión, Marilyn le dio al director la interpretación que éste esperaba. «Es la mejor secuencia de la película». Pero cuando Huston fue a verla al Holiday Inn en el que se había instalado con Paula Strasberg, se encontró

con una Marilyn drogada, no muy limpia, con el pelo revuelto y vestida con un camisón astroso. «Ya lo ves, Marilyn, ¡de eso va la droga! ¡Te hace confundir el espanto con el éxtasis!». Un médico le estaba buscando una vena en el dorso de la mano para inyectarle Amytal.

«Cuando tuve que interrumpir el rodaje —explicará Huston más tarde —, supe que estaba jodida. Una premonición. Condenada a muerte. No podía salvarse ni dejar que la salvaran. Fui consciente del vacío hacia el que se dirigía, de sus pasos de sonámbula, y pensé: en tres años, estará muerta o internada. Pero lo que conservo de ella en esa época es la inocencia. Me gusta la corrupción de Hollywood. Y también me gusta que haya seres que no se hayan mantenido puros o intactos, eso no quiere decir nada, gente que sabe que está corrompida. Corrompida, sí. Cuestión de carne. Los seres humanos se estropean como los alimentos. Ella no. Ella conservaba algo de incorruptible. Verá, un día hablaba de ella con su masajista, Ralph Roberts, “el masajista de las estrellas”, que también había sido actor. Decía que Marilyn tenía una carne diferente de todas las demás personas que había tocado. Una carne, no tan sólo una piel. Algo primario, inesperado. Y eso se aprecia en la pantalla. Es lo único que se ve. No filmas un cuerpo, sino que te ciega la luz de un cuerpo. Incluso en *Vidas rebeldes*, donde ese cuerpo se ve algo rollizo. Sartre me dijo un día: “No es luz lo que emana de ella, sino calor: quema la pantalla”».

Nueva York, Manhattan, 1959

A finales de 1959, en Nueva York, Marilyn se acerca a los escritores que admira. Carson McCullers la invita a su casa de Nayack, donde mantienen con la novelista Isak Dinesen largas conversaciones sobre poesía y literatura. El poeta Carl Sandburg, al que conoció durante el rodaje de *Con faldas y a lo loco*, la visita a menudo en su apartamento de Manhattan para mantener unos interminables encuentros en los que Marilyn mezcla la lectura de poemas con sus imitaciones de actores.

Marilyn reencuentra a Truman Capote.

—Te voy a hablar de un proyecto. El año pasado escribí una novela breve, *Desayuno con diamantes*. La chica de mi libro, que se llama Holly Golightly, soy yo. Eso es lo que me enseñó mi maestro, Flaubert, mi amigo secreto. Pero Holly también eres tú. Ya sabes que mis novelas son recuerdos de recuerdos, y quisiera que los lectores se acordaran de mis personajes como uno se acuerda de un sueño o de una persona con la que se ha cruzado, con una mezcla de vaguedad y agudeza extremas. Te voy a decir la primera frase: «Siempre acabo volviendo a los lugares en que he vivido; a las casas y al vecindario». El narrador recuerda a una chica un poco puta, un poco borracha, un poco loca que solía frecuentar en tiempos un bar de Lexington Avenue. Es una chica que no pertenece a nada, a ningún lugar, a nadie y, menos aún, a sí misma. Una persona desplazada. Siempre buscando, viajando, huyendo. Nunca se encontrará a gusto en ningún sitio. Si le preguntan qué hace en la vida, responde: «Irme». En la novela me refiero a ella como «la que viaja». Van a hacer una película. ¿Te apetece?

—Yo soy más bien «la que vuelve» —repuso Marilyn—. Mis viajes son siempre los mismos. Poco importa adónde voy o por qué, al final nunca he visto nada. Ser actriz de cine es como vivir en un tiovivo. Viajas pero, como

en el tiovivo, en redondo. Y en todas partes, a la gente del lugar ni la conoces ni la ves. No ves nada más allá del decorado. Siempre los mismos agentes, los mismos entrevistadores, las mismas imágenes de ti. Los días, las palabras y los rostros parecen pasar por delante para volver al cabo de un rato. Es como en esos sueños en los que piensas: esto ya lo he soñado. Seguramente eso fue lo que me llevó a ser actriz, *rodar*, girar, pero sin moverme, regresando siempre al mismo sitio. El cine es un tiovivo infantil.

Marilyn tenía muchas ganas de interpretar a Holly Golightly. Trabajó en soledad dos secuencias enteras y se las interpretó a Truman, que la encontró fantástica. Se pasaron las noches ensayando, intercalando «ángeles blancos» y cantando a berridos *Diamonds Are a Girl's Best Friend* (Los diamantes son los mejores amigos de una chica), la canción de la película *Los caballeros las prefieren rubias*. Pero Hollywood tenía otra idea de la heroína de la novela y optó por la morena, sensata y en absoluto sensual Audrey Hepburn. «Marilyn hubiera estado absolutamente maravillosa en ese papel, pero la Paramount me tomó el pelo a conciencia», concluyó Capote, decepcionado ante la adaptación hecha por la productora. El final ya no consistía en la evocación hecha por el narrador de sus recuerdos de la chica perdida. La convencía para que se quedara en Nueva York «porque ella y esa ciudad se pertenecían para siempre». «Me gusta Nueva York porque se me escapa», decía, por el contrario, Holly en la novela. Una frase que Capote le había oído decir a su doble, a su ángel blanco.

Los Angeles, Sunset Strip, finales de septiembre de 1960

Cuando llevaba ocho meses psicoanalizándose con Greenson, Marilyn fue abandonada por Montand. Ella quería amar, pero no sabía a quién. Telefoneó a André de Dienes, quejosa. Él se dedicó a chincharla proponiéndole que viniera a su casa, donde disponía del «remedio a todos sus males». «Ven a informarte sobre mi tratamiento milagroso, olvidarás tus penas». Ese día, Marilyn no fue. Pero unas semanas después, una dama vestida de manera extraña se bajó de un taxi en la entrada del sendero que conducía a la casa de la colina. Marilyn iba tan emperifollada que André sólo la reconoció cuando la vio acercarse al garaje, donde andaba dedicado a trabajos de jardinería. Llevaba un pañuelo en la cabeza, gafas oscuras, vaqueros, sandalias y abrigo. Cuando la tuvo a tres metros, después de que se quitara las gafas, la reconoció por fin. ¿Qué le había pasado a aquella adorable Norma Jeane que reía sin parar? ¿Cómo podía tener un aire tan apagado, tan triste? Ella le dijo que había venido a ver en qué consistía el «remedio a todos sus males».

—¿Qué te ocurre?

—No he pegado ojo en toda la noche.

—¿Bebiste mucho café ayer?

—No.

—¿Estás a dos velas?

—No.

—¿Tienes muchas preocupaciones?

—Un montón. ¡Me roban!

—Ésa es la primera causa de insomnio. Estás enfadada porque te sientes explotada. ¿Te encuentras sola? Dime la verdad, Marilyn, ¡toda la verdad!

Ella no dijo nada.

—¿Cuándo hiciste el amor por última vez? ¿Cuánto tiempo hace que no tienes un orgasmo?

—Semanas y semanas. ¡Y me da igual!

Tras acabar de trasplantar un arbusto, André le propuso tomar un cóctel. Ella estaba a punto de aceptar cuando fueron interrumpidos por otra visita. La agencia de modelos para la que trabajaba el fotógrafo le enviaba a una hermosa joven para que posara. Al contrario que la irreconocible Marilyn, llevaba tacones de aguja y un vestido ceñido de seda rosa. Su larga cabellera se derramaba con elegancia sobre los hombros. La chica le dirigió su mejor sonrisa y echó a andar por el largo pasillo de la mansión imitando los célebres andares de Marilyn Monroe. La modelo, que estaba dispuesta a posar desnuda por cincuenta dólares, era más *sexy* que Marilyn. Agotada, nerviosa y deprimida, resulta más bien feúcha, pensó André. Marilyn giró la cabeza para no ser reconocida por la jovencita, y mientras ellos hablaban, se eclipsó para llamar a un taxi. Acabó encerrándose en el lavabo hasta que llegara el coche, y luego le pidió a André que se las arreglara para que la modelo no la viera salir. En el momento de subir al taxi, recordó algo: ¿cuál era el «remedio a todos sus males»? Demasiado avergonzado como para hablar delante del taxista, Dienes le pidió que esperara un poco, corrió a su despacho y garabateó unas cuantas líneas sobre un trozo de papel. Se lo dio a Marilyn cuando el taxi se ponía en marcha. Leyó: «El sexo, mi sexo». Se indignó: «¡Será idiota! El auténtico remedio es morir». Luego tiró por la ventana el papel arrugado, que voló algunos metros a través del polvo de la noche por el camino de bajada hacia Sunset Strip.

Los Angeles, Westwood Village, noviembre de 1960

La última noche en Reno había sido patética. Inflada de *bourbon*, Marilyn había dicho: «Intento encontrarme como persona. Hay millones de seres humanos que viven su vida sin encontrarse. La única manera que he hallado de hacerlo, finalmente, ha sido demostrarme a mí misma que era una actriz». El 4 de noviembre, Huston rehízo en los estudios de Hollywood una última toma de *Vidas rebeldes* en la que se ve a Marilyn y a Gable partir hacia una vida en común. Con cuarenta días de retraso, la película estaba por fin terminada. El fin de semana siguiente, Marilyn y Arthur Miller regresaron a Nueva York en vuelos distintos. Ella se quedó con el apartamento de la calle 57 Este y él se instaló en el Adams Hotel de la calle 86 Este.

Marilyn reanudó sus sesiones diarias con Marianne Kris, y el resto del tiempo, mientras miraba los contactos en blanco y negro hechos por Henri Cartier-Bresson, Inge Morath y Eve Arnold durante el rodaje de *Vidas rebeldes*, tachaba con una cruz roja todas las fotos en las que aparecía Arthur. Doce días después, cuando se enteró de la muerte de Clark Gable, Marilyn no le dijo nada a Kris al respecto. Tuvieron que pasar unas cuantas semanas, y que ella estuviera de regreso en Los Angeles, para que se dirigiera a la consulta de Greenson en Beverly Hills.

—Desde que Clark murió, no se imagina lo destrozada que estoy. En las escenas de amor de *Vidas rebeldes*, yo le besaba con pasión. Me gustaban sus labios, y su bigote me acariciaba lentamente cuando le daba la espalda a la cámara. Yo no quería acostarme con él: me bastaba con que supiera cuánto lo quería. Sentir mi piel desnuda contra su ropa. Un día me perdí una jornada de rodaje. Él me puso la mano en el culo como el que acaricia a un

animalito y me dijo: «Si no te comportas, te daré una tunda». Luego me miró al fondo de los ojos y añadió: «No me tientes». Y se echó a reír. Esos miserables de la Academy of Motion Pictures Arts and Science —subrayó esas palabras con ironía— no fueron capaces ni de darle el Oscar por *Lo que el viento se llevó*. Vi esa película por primera vez a los trece años. Nunca he visto a nadie tan romántico. Pero cuando le conocí era diferente: me hubiese gustado que fuera mi padre y que me pegara en el culo tanto como quisiera mientras me abrazara y me dijese que yo era la niña favorita de su querido papá y que me quería mucho. Ya sé lo que me va a decir: «Fantasía edípica clásica».

Greenson no dijo nada y se acarició el bigote.

—Lo más extraño —siguió Marilyn— es que soñé con él hace unos días. Me tenía sujeta contra él, sentada en sus rodillas, y me decía: «Quieren hacerme rodar una secuela de *Lo que el viento se llevó*. ¿Te gustaría ser mi nueva Escarlata?». Me desperté llorando. En el rodaje de *Vidas rebeldes* le llamaban el Rey, y todo el mundo, los actores, los técnicos y hasta Huston, le trataba con respeto. Me gustaría que me trataran así algún día. Para todo el mundo era el señor Gable, pero quería que yo le llamara Clark. Un día me dijo que teníamos algo muy fuerte en común. Un secreto. Su madre había muerto cuando él tenía seis meses.

Poco después, durante una sesión muy agitada, Marilyn, que tenía las pupilas dilatadas y la mirada enfocada hacia lo invisible o hacia la oscuridad, dijo con una voz ligera, casi alegre, como el que le cuenta un cuento de hadas a un niño:

—Cuando era pequeña, me creía Alicia en el país de las maravillas; me contemplaba en los espejos y me preguntaba quién era yo. ¿Se trataba realmente de mí? ¿Quién me devolvía la mirada? ¿Podría ser alguien que hacía como que era yo? Yo bailaba y hacía muecas para ver si la niña del espejo hacía lo mismo. Supongo que todos los niños se dejan llevar por la imaginación. El espejo es mágico, como el cine. Especialmente cuando se interpreta a alguien que no es uno mismo. Como cuando me ponía la ropa de mi madre y me peinaba y maquillaba como ella: el rojo para las mejillas y los labios; el negro para los ojos. Seguro que tenía más pinta de payaso

que de mujer *sexy*. Se reían de mí y yo lloraba. Cuando iba al cine, había que arrancarme del asiento. Me preguntaba si era real todo aquello o si no eran más que ilusiones. Esas imágenes inmensas, ahí arriba, en la gran pantalla de esa sala oscura, eran la felicidad, un trance. Pero la pantalla seguía siendo un espejo. ¿Quién me miraba? ¿Era realmente yo esa chiquilla en la oscuridad? ¿Era yo la gran mujer enmarcada por un haz plateado? ¿Era yo un reflejo?

Hollywood, Doheny Drive, otoño de 1960

Las imágenes son una piel. Dura. Fría. Tras las que ella proyectaba, Marilyn continuaba hundiéndose. Cuando ya no sabía quién ser, buscaba una respuesta en la mirada de un hombre. Para ella era como un trueque: con tus ojos, con tus manos y con tu sexo dime que existo. Dime que tengo un alma y podrás tomar una parte de mi cuerpo, penetrar por uno de sus agujeros o captarlo a distancia para fotografiarlo.

Un día de otoño, Marilyn apareció de nuevo sin avisar por casa de André de Dienes, el amante perdido y reencontrado: vestido negro, sencillo, elegante. Parecía tranquila, incluso triste. Le besó nada más llegar:

—André, hazme fotos nuevas esta noche. Y mañana. Más y más fotos. Me quedaré a dormir.

Dienes no aceptó la oferta y la acompañó de vuelta a su casa, a unas manzanas de allí. El apartamento estaba de cualquier manera, lleno de maletas a medio abrir y de cajas vacías de la mudanza. En un rincón había unos grandes baúles. Los cajones interiores hacían las veces de mesas, una para preparar los cócteles de vodka y otra para aguantar una lámpara. Había un tocadiscos portátil, un teléfono y un ramo de rosas amarillas. Cajas de madera basta cubrían una pared, llenas de libros sin ningún tipo de orden. A André le gustó esa habitación, ese aire de lugar que uno puede abandonar deprisa y corriendo. El apartamento de Holly Golightly, el personaje de Capote, pensó.

Marilyn estaba indecisa. Tenía la sensación de no estar ya en ninguna parte. El fotógrafo contempló a la mujer más famosa del mundo, la más adulada, hundida en ese sillón sucio, viviendo en un viejo apartamento destartalado que olía a humedad. Sola. Sin saber adónde ir. Le habló de la

granja que ella había comprado en Connecticut y donde había vivido con Arthur Miller.

—Ésa era tu casa —le dijo.

Marilyn repuso que se la había dejado a Arthur.

—Estás loca por regalar la única casa que nunca has tenido. No hay nada más importante en la vida que tener un techo propio. Y tú te las apañas para quedarte en la calle. ¡Eres tonta! ¡Tu corazón te buscará la ruina! ¿Qué estás haciendo con tu vida, Norma Jeane?

Ella le miró con una sonrisa vaga y luego vertió champán de una botella medio vacía en un recipiente de plástico. Dienes se preguntaba cuál era el auténtico motivo de su visita de la tarde. ¿Qué quería de él que no pudiese obtener de otro en cualquier lugar? ¿Por qué pedirle que la retratara cuando acababa de terminar una película y había fotos suyas en diarios y revistas del mundo entero? Tal vez había venido a decirle: «Llévame contigo. Llévame contigo. Seré toda tuya».

De repente sonó el teléfono. Marilyn lo dejó sonar un buen rato antes de descolgar. Luego escuchó y respondió con una voz queda y monocorde. Se le puso una expresión triste. Al cabo de un momento, se secó las lágrimas mientras seguía escuchando a su interlocutor. Dienes no era de los que espían las conversaciones telefónicas. Se fue al cuarto de baño y, cuando salió, oyó cómo decía Marilyn: «De acuerdo. Ya voy. Estaré ahí mañana». Colgó y se volvió hacia él.

—André, vuelve a casa, por favor. Tengo que regresar a Nueva York.

El rímel le caía por las mejillas.

El fotógrafo se marchó, pero por el camino dio media vuelta, corrió hasta la casa de Marilyn e irrumpió en su salón. Seguía enganchada al teléfono, sentada en el mismo sitio, llorando. No pareció sorprendida de verle y colgó. Dienes se arrodilló ante ella.

—¡Ven! Vamos a mi casa. ¡Ahora mismo! Te haré unas fotos como nunca te han hecho. Norma Jeane, te lo ruego, no vayas a Nueva York.

—No, me esperan en la costa este.

Cuando la telefoneó a la mañana siguiente, Marilyn ya se había ido.

Nueva York, albergue de la YMCA, calle 34 Oeste, invierno de 1960

Marilyn voló hacia Nueva York. Allí se vio en un par de ocasiones con W. J. Weatherby, periodista inglés al que había conocido en Reno durante el rodaje de *Vidas rebeldes*. Era un gélido día de invierno cuando se citaron en un bar de la Octava Avenida. Weatherby pensaba que Marilyn no aparecería. Era ella quien había solicitado verle, pero ¿para qué vas a cumplir tu palabra cuando estás en las últimas? Y a fin de cuentas, él no era ni un pariente, ni un amigo, ni un psicoanalista. La esperó una hora. No apareció. Cuando el periodista volvió al albergue de la YMCA en la calle 34 Oeste, el teléfono sonó mientras abría la puerta de su habitación.

—¡Perdón, perdón, perdón! Me quedé dormida. Me había tomado algo. Demasiado. ¿Me disculpa?

Weatherby había olvidado que le había dicho que se alojara en la William Sloane House.

—¿Podríamos vernos? —preguntó Marilyn con una voz angustiada—. ¿O está demasiado cansado?

—No. La verdad es que no.

Llevaba un año hablando con ella y había llegado a la conclusión de que Marilyn, a quien tanto le gustaba exhibirse, sólo albergaba un deseo: ocultarse. Le parecía que tenía una habilidad inigualable para aparecer y desaparecer, para aparentar que era quien todos creían que era, siempre dejando en la sombra su auténtica personalidad.

Se vieron al cabo de un rato. Marilyn parecía llena de vida y se había maquillado a conciencia. Weatherby pensó que seguía haciendo comedia y ocultando sus auténticos sentimientos. Hubiese preferido que ella pasara de

todo, pero igual tenía miedo de desmoronarse en público. Los nombres de Yves Montand y Simone Signoret aparecieron en la conversación.

—Eso sí que es un matrimonio. Él va a ver qué pilla y siempre vuelve. A mí, cuando tenía interés por mi marido, no me interesaba nada más.

El periodista recordaba que Miller le había explicado cómo Marilyn le había traicionado con Montand, pero pensó que tenía razón: seguramente, ya no se sentía su mujer.

—¿Y el cine?

—Mire, el cine es como el amor: si no quieres saber nada, te sobra; y si le vas detrás, no consigues nada. Ha sido así toda mi vida. Ser una estrella de cine no era ni la mitad de agradable que soñar con serlo. Nunca me habían ofrecido tantos buenos papeles como cuando lo dejé estar. Puedes elegir: ser una esclava de las productoras o protegerte tras una fama inaccesible. Yo no puedo dejar de ser un ídolo. Incluso con los críticos, los fotógrafos o los periodistas, les doy la impresión de que me importan y la cosa funciona. Con todos.

—¿Es la técnica que utiliza conmigo?

—¿Ha leído la novela inacabada de Scott Fitzgerald *El último magnate*? Está bien, pero la visión que da de Hollywood es demasiado romántica. Le falta violencia, el elemento criminal, la mafia, esas cosas. Eso es lo que corroe los Estudios. Y eso no aparece. Quedan como muy civilizados, esos cabrones.

Luego la conversación derivó hacia los Kennedy, a los que ella defendió con vehemencia frente a las críticas del periodista. La cosa fue subiendo de tono hasta que él optó por volver a un tema menos conflictivo: los libros.

—¿Y *Suave es la noche*, la gran novela de Scott Fitzgerald, la ha leído?

—No, pero creo que la Fox prepara una adaptación.

—Hay algo de usted en ese libro. Una actriz que se vuelve…

Weatherby dudó, pues recordaba la historia que se contaba sobre la madre de Marilyn, así como los temores de ésta a la locura.

—¿Loca?

—Sí. Nicole Warren, el personaje femenino, es una actriz un tanto desequilibrada. Se casa con su psicoanalista y se vuelve cada vez más loca. Se hunde, pero recupera la razón cuando abandona a su marido. Él entiende

que ésa es la prueba de su curación: ya es lo suficientemente fuerte como para deshacerse de su locura compartida. Al final, es él quien acaba mal.

Weatherby se dio cuenta enseguida de que estaba mezclando dos historias, la de Nicole, paciente de Dick, y la de la actriz. Pero eso carecía de importancia. En su recuerdo, la actriz de *Suave es la noche* tenía algo del resplandor dorado de la Monroe. Había leído la novela años atrás y le parecía que Fitzgerald había anticipado a Marilyn o, por lo menos, algunos de sus rasgos. Mezclando los dos personajes femeninos, le salía el retrato de la mujer sentada frente a él. Ella también se había divorciado, pero eso no la había curado. Consultaba a diario a su psicoanalista, pero ¿cómo acabaría la noche? ¿Cómo acabaría su novela?

—Bonito título —afirmó Marilyn, para decir algo—. La noche es *suave*. A veces. En cualquier caso, nos gustaría que así fuera.

—«El médico desapareció en la oscuridad de la noche. La mujer, por un momento, escapó de su noche mental».

Marilyn no supo si el periodista citaba una frase de la novela o si predecía su vida futura.

—Eso me recuerda algo —bromeó—: Hay días en los que acabo por coger el sueño y no querría despertar para tener que continuar con todo esto. Suena siniestro, ¿verdad?

Los libros se habían convertido en un tema peligroso. Weatherby volvió al cine.

—Creo que usted haría muy bien de Nicole. Para el personaje del médico sugerí a Laurence Olivier.

—¡Impresionante! Entiende mucho de locas. Pero no conmigo. Por nada del mundo me dejaría cuidar por él, ni siquiera en la pantalla.

—¿Y por qué no lo hace con Montgomery Clift?

—Dos locos juntos. ¡Perfecto! Y además, la Fox no me ha ofrecido ese papel.

Cuando se despidieron, el periodista observó su palidez. Debía de estar falta de sueño. Prometieron volver a verse. Él la vio alejarse y lo último que captó de ella fue su espalda. No tenía las piernas bonitas.

Marilyn se precipitó a comprar la novela de Fitzgerald. Quedó fascinada por la historia del rico y famoso psicoanalista Dick Diver (en argot inglés, ese nombre evoca la imagen del sexo masculino introduciéndose en el cuerpo de la mujer, le comentó posteriormente a Weatherby), que se casa con su antigua paciente. Leyó cómo, de pequeña, Nicole había sufrido abusos sexuales por parte de su padre y cómo eso la había conducido a la esquizofrenia. Ya había leído otras novelas de Fitzgerald, pero no la que narraba su propia historia. En una biografía del novelista descubrió que se había inspirado también en su mujer, Zelda, para crear a Nicole. Marilyn conocía su historia de amor. Cuando, en diciembre de 1954, se fue a Nueva York para dar un giro a su carrera de actriz e iniciar la de paciente psicoanalítica, había comprado un billete de ida a nombre de Zelda Zonk. Ya no quería seguir siendo una rubia tonta. Se había puesto una peluca morena. Zelda partía en busca de Nicole, pero no era consciente de ello. Había una frase de la novela que ahora le chocaba. «Hollywood era la ciudad de las separaciones ínfimas, un universo de separaciones frágiles y de telas pintadas». De eso huía ella al alejarse de Greenson. De eso: de las diferencias insensibles. De lo inane de las cosas. Quería que el tiempo adquiriera un sentido, que todo dejara de ser siempre reversible. Que hubiera una diferencia clara entre la insania y aquello que sólo podía definir como el deseo. Lo contrario de la locura no es la razón.

En septiembre, John Huston se había cruzado en La Scala con Robert Goldstein, el sustituto de David O. Selznick al frente de la Fox.

—¿Cómo lleváis la adaptación de *Suave es la noche*? —le preguntó el cineasta.

—Hace dos meses que David abandonó ese proyecto —repuso el productor—. Ahora lo tiene Henry Weinstein y conserva a Jennifer Jones, la mujer de Selznick, y al doctor Greenson, como asesor técnico…

—¿Qué? —le cortó Huston—. ¡Greenson! El que quería impedirme hacer mi *Freud* ¡ahora se dedica a la «asesoría técnica» de una película en la que sale un psicoanalista! Y además con Jennifer, la paciente de Wexler, con quien comparte la consulta. ¡Menudo hijo de puta!

Producida por la Fox, *Suave es la noche* se rodó en Suiza y en la Costa Azul durante la primavera de 1961. Fue la última película que dirigió Henry King. Greenson no figura en los créditos, pero le sugirió a Weinstein el guionista e influyó en éste todo lo que pudo. Quiso hacer menos tenebroso el personaje de Diver, menos fatal su atracción por Nicole y menos desesperado el juego mortal que se llevaban entre manos. Como si la partida que ambos personajes habían perdido significase que su propia vida había sido desprovista del sentido que había intentado darle. Nunca le habló a Marilyn ni de esa novela ni de esa película.

Nueva York, clínica psiquiátrica Payne Whitney, febrero de 1961

Una vez más, Marilyn regresó a Nueva York. Cuando se disponía a tomar el avión, ya no sabía si viajaba hacia el pasado o hacia el futuro. En enero, al hacerse oficial su divorcio de Arthur Miller, Billy Wilder dijo: «El matrimonio entre Marilyn y Joe DiMaggio fracasó porque la mujer con la que él se había casado era Marilyn Monroe, y el de Arthur Miller se hundió porque ella no era Marilyn Monroe». Tras las malas críticas de su última película, Marilyn cree que su carrera de actriz está en horas bajas. En el apartamento de la calle 57 Este, se pasa los días a oscuras en el dormitorio, escuchando canciones sentimentales, quedándose en los huesos y atiborrándose a calmantes. Sin comer y sin hablar. No ve a nadie, salvo a W. J. Weatherby.

Tras cuarenta y siete sesiones en dos meses, superada y asustada por su decadencia, Marianne Kris decide internarla. Bajo el nombre de Faye Miller, es ingresada en la clínica psiquiátrica Payne Whitney. No le piden permiso, se limitan a hacerle firmar un papel. Ha tomado tantas drogas que está confusa y no sabe lo que firma. Marilyn tiene treinta y cuatro años, la edad que tenía su madre, Gladys, cuando la encerraron de manera definitiva.

Marilyn escribe enseguida a Paula y Lee Strasberg, sus amigos más cercanos en Nueva York.

> Queridos Lee y Paula:
>
> La doctora Kris me ha ingresado en el hospital de Nueva York, en una unidad psiquiátrica, y me ha dejado al cuidado de dos médicos de lo más idiotas. Ni el uno ni el otro deberían ser mis médicos. No habéis tenido noticias mías porque me han encerrado con todos esos pobres chiflados. Estoy segura de que acabaré como ellos si no salgo de esta pesadilla.

Te lo ruego, Lee, ayúdame, éste es el último sitio del mundo en el que debería estar. Puede que si llamas a la doctora Kris y le aseguras que aún estoy en mis cabales y puedo volver a tus clases… Lee, recuerdo lo que me dijiste una vez en clase: «El arte llega más lejos que la ciencia». Y la ciencia, aquí, quisiera olvidarla, como los gritos de esas mujeres, etc. Te lo suplico, ayúdame. Si la doctora Kris te dice que aquí estoy muy bien, puedes responderle que no lo estoy en absoluto. Yo no pinto nada aquí.

Os quiero mucho a los dos.

Marilyn

Sólo le permiten realizar una llamada telefónica. Llama a Joe DiMaggio, que vive en Florida. No ha hablado con él desde hace seis años. Esa misma noche, él coge un vuelo hacia Nueva York y exige que la dejen abandonar la clínica. Cuatro días después, Marilyn sale de allí y pasa su convalecencia en el otro extremo de Manhattan, en un hospital situado junto al río Hudson. Está ahí entre el 10 de febrero y el 5 de marzo de 1961. Desde ese lugar, decidida a convertir a Greenson en su único analista, le escribe una carta que durante mucho tiempo se creyó perdida, hasta que fue hallada en los archivos de la 20th Century Fox en 1992.

Querido doctor Greenson:

Por la ventana del hospital veo la nieve que cae sobre el césped. Veo la hierba y los frágiles arbustos, pero los árboles me entristecen… Puede que esas ramas desnudas y lúgubres anuncien la primavera, prometiendo algo de esperanza. ¿Ha visto *Vidas rebeldes*? En una de las secuencias, puede uno darse cuenta de lo desnudo y misterioso que puede llegar a ser un árbol. No sé si eso se ve en la pantalla… No me gusta cómo han montado la película. Esto le va a hacer gracia, aunque yo, en estos momentos, no es que me sienta muy contenta: la secuencia en la que Roslyn abraza el árbol y baila a su alrededor causó un escándalo, y las autoridades religiosas vieron ahí una especie de masturbación. Esa gente sí que es freudiana, ¿no cree? Pero Huston no quiso cortarla en el montaje.

Mientras escribo estas líneas, cuatro lágrimas mudas surcan mis mejillas. No sé por qué.

No he dormido en toda la noche. A veces me pregunto para qué sirve la noche. Para mí no es más que un día largo y asqueroso que no termina nunca. En cualquier caso, he intentado aprovechar el insomnio y he empezado a leer la correspondencia de Sigmund Freud. Al abrir el libro, la fotografía de Freud me ha hecho estallar en sollozos: tiene una pinta tan deprimida (creo que le hicieron esa foto poco antes de su muerte) como si hubiese tenido un final triste y desengañado. Pero la doctora Kris me dijo que sufría mucho físicamente, cosa que yo ya sabía por el libro de Jones. A pesar de eso, siento una lasitud desengañada en su rostro lleno de bondad. Su correspondencia prueba (no estoy segura de que haya que publicar las cartas de amor de nadie) que estaba lejos de sentirse arrinconado. Me gusta su humor suave y un poco triste, su espíritu combativo.

No había el menor calor humano en la Payne Whitney, y esa clínica me hizo mucho daño. Me pusieron en una celda (una auténtica celda de cemento) para grandes «conflictivos», para grandes depresivos, pero yo tenía la impresión de estar encerrada por un delito que no había cometido. Esa falta de humanidad me pareció de lo más salvaje. Me preguntaron por qué no me encontraba a gusto (todo estaba bajo llave; había barrotes por todas partes, y lámparas eléctricas, barrotes en los armarios, en los lavabos, en las ventanas… y las puertas de las celdas tenían unas ventanillas para que los pacientes pudieran estar siempre a la vista de los vigilantes. También había sangre, y los *graffiti* de los pacientes anteriores). Yo les respondí: «Tendría que estar loca para que esto me gustara». Los demás internos gritaban en sus celdas… En ese momento pensé que un psiquiatra digno de tal nombre debería hablar con ellos, debería ayudarles a aligerar, aunque sólo fuera temporalmente, su miseria y su dolor. Creo que los médicos podrían aprender algo de ellos, pero lo único que les interesa es lo que han estudiado en los libros. Tal vez podrían aprender algo de esos seres humanos cuya vida es puro sufrimiento. Tengo la impresión de que se preocupan más por disciplinarlos y que se olvidan de sus pacientes una vez los han «doblegado». Me pidieron que me uniera a los demás pacientes, que me sumara a la ergoterapia. «¿Para qué?», pregunté. «Podría usted coser, jugar a las damas o a las cartas, tricotar incluso». Les expliqué que el día que yo hiciera esas cosas ya no sería yo. Ya no tendrán nada entre las manos. Todo eso estaba muy lejos de mí. Me preguntaron si me creía diferente a los demás pacientes, y yo me dije que si eran tan tontos como para hacer esas preguntas, tendría que darles una respuesta igual de idiota: Sí, lo soy. Sólo soy la que soy. Cuando veo que le escribo eso, me sonrío, porque usted, usted sabe perfectamente que no tengo ni idea de quién soy, y que me apasiona el ajedrez porque no se sabe hasta el final de qué iba la partida.

El primer día, tuve una toma de contacto con otra paciente.

Me preguntó por qué estaba tan triste y me aconsejó que telefoneara a un amigo para romper con mi soledad. Le dije que me habían asegurado que no había teléfonos en esa planta. Hablando de plantas, están todas cerradas a cal y canto; no se puede entrar ni salir. La paciente se mostró sorprendida y me acompañó a la cabina telefónica. Mientras esperaba mi turno, vi que había un guarda (seguro que era un guarda, pues llevaba uniforme), y cuando intenté descolgar el auricular me lo arrancó de las manos y me dijo: «Usted no está autorizada a telefonear». La chica que me enseñó el teléfono tenía un aire de lo más patético. Tras la bronca del guarda, me dijo que nunca habría imaginado que me pudieran tratar así, y luego añadió que estaba hospitalizada por problemas mentales. «Llevo varias tentativas de suicidio», me explicó cuatro veces, por lo menos.

El hombre quiere llegar a la luna, pero nadie se interesa por el corazón humano. Y mira que habría trabajo que hacer. (Por cierto, ése era el tema central de *Vidas rebeldes*, pero nadie se dio cuenta. Seguramente, por todos los cambios en el guión y, también, por la manera de dirigir).

Más tarde:

Sé que nunca seré feliz, pero ¡puedo estar contenta! Ya le dije que Kazan aseguraba que yo era la chica más alegre que nunca había conocido, ¡y le aseguro que ha conocido a muchas! Me «amó» durante un año, y una noche en la que yo estaba terriblemente angustiada, me estuvo meciendo hasta que me dormí. También me había aconsejado que me sometiera a un análisis, y fue él quien quiso que trabajara con Lee Strasberg.

¿Fue Milton quien escribió «Las personas felices aún no han nacido»? Conozco, por lo menos, a dos psiquiatras que son más optimistas.

Esta mañana, 2 de marzo: no he pegado ojo en toda la noche. Ayer me olvidé de decirle algo. Cuando me pusieron en la primera habitación, en la sexta planta, no me dijeron que estaba en un ala psiquiátrica. La doctora Kris aseguró que pasaría a verme al día siguiente. Me hicieron una revisión médica y hasta me palparon los pechos para asegurarse de que no tenía un tumor mamario. Me quejé, pero sin violencia, y les expliqué que el médico que me había ingresado, un imbécil llamado Lipkin, ya me había sometido a un examen completo hacía un mes. Acto seguido, apareció la enfermera y me di cuenta de que no había ningún timbre para llamarla. Pedí explicaciones y ella me dijo que estaba en una sección de psiquiatría. Después de que se fuera, me vestí y fue entonces cuando encontré a la chica del teléfono. Estaba esperando ante la puerta del ascensor, que, como todas las demás, no tiene ni número ni manilla. Ya ve usted, los han quitado todos, como en las pesadillas o en los relatos de Kafka. Después de que la chica me informara de lo que se había hecho a sí misma, regresé a mi habitación sabiendo que me habían mentido con lo del teléfono. Pensé en la palabra *resolver* y me senté en la cama para intentar meditar acerca de lo que haría en esa misma situación si estuviera improvisando en una clase de teatro. ¿Qué haría? Entonces me dije que no se engrasa una rueda hasta que chirría. Reconozco que exageré un poco lo del chirrido, pero saqué la idea de una película en la que había trabajado. Cogí una silla y la tiré contra la ventana, aposta, y no era fácil porque yo nunca había roto nada en toda mi vida. Aparte de mí, claro… (aquí van unas risas pregrabadas). El ruido fue infernal, aunque sólo se había roto un trocito de cristal. Tuve que insistir varias veces para conseguir un pedacito de vidrio roto que escondí en la mano. Luego me senté tranquilamente, como una niña buena. Cuando aparecieron, les dije que ya que me trataban como a una majareta, pensaba comportarme como una majareta. Reconozco que lo que vino a continuación fue grotesco, pero era realmente lo que había hecho en aquella película, con la diferencia de que en esa ocasión tenía una hoja de afeitar. Les amenacé con cortarme las venas si no me dejaban salir… Como se puede imaginar, no pensaba hacerlo: soy una actriz y nunca me haría marcas ni heridas, soy demasiado vanidosa con mi cuerpo. No quería cooperar porque estaba en completo desacuerdo con su manera de actuar. Como me negaba a moverme, me trasladaron entre cuatro a la planta superior, cuatro cachas, dos hombres y dos mujeres. Me pasé todo el trayecto llorando y me encerraron en la celda de la que le he hablado. La gorda vacaburra me ordenó que me diera un baño. Yo le expliqué que acababa de darme uno y ella contraatacó diciendo que hay que bañarse cada vez que se cambia de piso. El director, que se parecía a un decano de universidad (aunque la doctora Kris le llamara «administrador»), me interrogó como si se creyera un analista. Me dijo que yo estaba muy, muy enferma, y que así era desde hacía años. Es un tipo que desprecia a sus pacientes. Se sorprendió de que yo pudiera trabajar en mi estado depresivo, cosa que, según él, tenía que afectar negativamente a mi interpretación. Todo ello con una seguridad y una desfachatez impresionantes. Le hice observar que, tal vez, Greta Garbo, Charlie Chaplin e Ingrid Bergman también estaban deprimidos cuando rodaban. Encuentro eso tan estúpido como decir que un campeón como DiMaggio no tocaba una pelota cuando estaba deprimido.

Por cierto, tengo buenas noticias. He sido útil para algo. Joe asegura que le salvé la vida al aconsejarle que viera a un psicoterapeuta. Dice que se ha recuperado de nuestra separación, pero también que si hubiera estado en mi lugar, habría solicitado el divorcio. Por Navidad me envió un cargamento de poinsettias. ¡Me quedé tan sorprendida! Mi amiga Pat Newcomb

> estaba allí cuando me las trajeron; le pregunté quién las había enviado y me dijo: «Hay una tarjeta. Espera… CON MIS MEJORES DESEOS, JOE». Y yo le dije: «Sólo hay un Joe». Como era Nochebuena, le llamé y le pregunté por qué me había enviado las flores. Me dijo: «Para empezar, para que me telefonearas… Y además, ¿quién si no te iba a enviar flores? Sólo me tienes a mí en éste mundo». Me propuso tomar algo juntos un día de estos. Le recordé que él no bebía nunca. Me dijo que ahora bebía de vez en cuando, y yo le dije que vale, pero ¡que tendría que escoger un sitio con muy poca luz! Me preguntó qué iba a hacer en Navidad; yo le expliqué que estaba con una amiga y él me dijo que vendría a verme. Estaba muy contenta de verle, aunque estuviera deprimida y llorara sin parar. Vale más que me detenga aquí, pues estoy segura de que tiene usted otras cosas que hacer. Gracias por haberme escuchado.
>
> Marilyn M.

En la carta mecanografiada por su secretaria May Reis, Marilyn añadió estas palabras manuscritas: «Hay alguien, un amigo muy querido, que cada vez que yo pronunciaba su nombre, usted miraba al cielo y se atusaba el bigote. Fue para mí un amigo cargado de ternura. De mucha ternura. Sé que no me cree, pero yo confío en mis instintos. Era como un romance sin futuro, pero nunca había disfrutado de algo parecido. Ahora no lamento nada. Es muy atento en la cama. No tengo noticias de Yves, pero me da igual. Conservo un recuerdo fuerte, tierno, maravilloso. Estoy al borde de las lágrimas».

Greenson empezó a redactar una respuesta que nunca envió, pensando que más valía dirigirse a Kris para que la sacaran de allí y que las interpretaciones vendrían después. Se encontró esta nota en sus archivos:

> Querida Marilyn,
>
> No espere de mí que critique o condene a quienes la cuidan o intentan cuidarla. Y, desde luego, no seré yo quien censure a mi colega y amiga Marianne Kris. Lo que ocurre es que usted no está loca, pero el hospital podría conseguir que así fuese si se queda. El hospital es ese lugar en el que se pierden los bebés en los falsos partos y en el que te sientes como un niño cuando te cuidan por tus depresiones o por tus estados de ánimo suicidas.

Marilyn no quiso volver a ver a Marianne Kris, pero —por negligencia o deliberadamente— mantuvo su nombre entre los de los herederos de su último testamento, redactado tres semanas antes de entrar en la Payne Whitney. Kris reconoció con posterioridad que había hecho «algo terrible,

algo realmente terrible. No es lo que quería, pero es lo que acabé haciendo». Siguió intercambiando cartas con Greenson y con Anna Freud sobre su antigua paciente.

A principios de la primavera, Marilyn decidió volver a California y le suplicó a un Greenson muy reticente que la aceptara como paciente «a tiempo completo». Reemprendieron las sesiones. En mayo, mientras Marilyn volvía a estar en Nueva York, desde donde le llamaba a diario, Greenson le describió a Marianne Kris su proyecto terapéutico: «Por encima de todo, intento ayudarla a que no se sienta sola, que es lo que la lleva a huir con las drogas o a relacionarse con gente muy destructiva, gente que acaba entablando con ella una relación sadomasoquista… Es el tipo de programa que se usa habitualmente con una adolescente necesitada de consejo, de amistad y de firmeza, y parece que lo acepta muy bien… Ha dicho que, por primera vez, estaba impaciente por venir a Los Angeles para poder hablar conmigo. Evidentemente, eso no le impide anular sesiones para ir a Palm Springs con el señor F. S. Me pone los cuernos como a un marido…».

Unos días después, desde Nueva York, Marilyn telefoneó a su analista californiano para decirle que había tomado la decisión de instalarse en Los Angeles de manera definitiva. La ciudad en la que había nacido. La ciudad en la que nunca habría querido morir, por nada del mundo. La ciudad en la que morirá.

Los Angeles, Beverly Hills Hotel, 1 de junio de 1961

Esa tarde, André de Dienes trabajaba en su jardín cuando, de pronto, recordó que era el cumpleaños de Marilyn. Sin tener la menor idea de dónde se encontraba, entró en la casa, descolgó el auricular y pidió en Información el número del Beverly Hills Hotel. Cuando le solicitó a la operadora que le pasara con la *suite* de Marilyn Monroe, ella le conectó de inmediato. Dienes se puso a cantar *Cumpleaños feliz*. Marilyn reconoció su voz y, encantada, le propuso que fuera a verla enseguida. Estaba sola en el *bungalow* número diez. El fotógrafo se alegró como un niño que recibe un regalo inesperado. «Se acerca el fin de semana, ¡tal vez podría convencerla para que pase unos días conmigo!», se dijo. Cuando llegó, Marilyn parecía muy contenta y sacó caviar y dos botellas de champán del pequeño frigorífico. Hablaron durante un buen rato de esto y aquello. De repente, la conversación adquirió un tono sombrío. Marilyn se sentía desgraciada, explotada por la Fox, y quería volver a Nueva York.

Dienes le preguntó:

—¿Por qué has dejado tantas veces a equipos de centenares de personas esperando que te dignaras aparecer por fin? ¿No te das cuenta de que cada hora de retraso le cuesta miles de dólares a la productora? Cuando viajamos juntos en 1945, siempre te levantabas al amanecer, maquillada y peinada de buena mañana… ¿Cómo llegaste a torearte a todo un equipo de rodaje día tras día? ¿A qué vienen esos caprichos? Antes no eras así conmigo.

—André —le respondió Marilyn con una vocecita dolida—, a menudo eso es más fuerte que yo. Estoy demasiado agotada para levantarme. ¿Te acuerdas de cómo me mareaba en tu coche durante todas esas horas de carretera, cuando recorríamos la costa oeste? Tú conducías sin parar, día y

noche, y yo me caía de sueño. Durante el rodaje me sentía igual, agotada y necesitada de descanso. A veces, si salía con un amigo y bebíamos más de la cuenta, las noches se me hacían más cortas y demasiado agradables como para ir a trabajar tan pronto. Es humano, ¿no? Estoy hecha polvo y todo ese trabajo se ha convertido en algo muy duro para mí. ¡Y ahora la productora me ridiculiza declarando abiertamente que me estoy volviendo loca!

A medida que iba hablando, Marilyn cada vez estaba más amargada y abatida. Se mantenía de pie entre las pilas habituales de baúles y maletas, encantadora y triste. Durante esas breves horas de conversación, sonrió muy poco. Le costaba retener las lágrimas. André observó que la cama estaba sin hacer en la habitación de al lado y optó por abrazarla fuerte.

—Si hiciésemos el amor te sentirías mejor.

—Acabo de sufrir una operación. ¡Quieto ahí! ¿Quieres que me muera o qué? Lo siento, André, pero necesito reposo.

Le alcanzó la chaqueta, lo acompañó a la puerta del *bungalow* y le deseó unas buenas noches. André recorrió unos diez metros y luego se quitó los zapatos y deshizo lo andado, deslizándose por la terraza de puntillas. Se sentó al frescor perfumado de la noche, a unos metros de la ventana de su habitación. Quería saber qué pensaba hacer: ¿se disponía a salir o esperaba visitas? De hecho, Marilyn apagó la luz y se acostó. A través de las ventanas abiertas, la brisa agitaba los visillos de nailon. En la penumbra, parecía que hubiera fantasmas. Huyendo de esa aparición, Dienes abandonó definitivamente el lugar.

Al día siguiente, se fue a Beverly Hills para comprarle flores y un bonito cuenco italiano de cerámica, que llenó de naranjas, y luego añadió una carta en la que se disculpaba por haber querido hacer el amor. Le dio una generosa propina al botones del hotel y le encargó que se asegurara de que el regalo le sería entregado a Marilyn en persona. Supo que lo había recibido, pues al día siguiente encontró una de las flores debajo del felpudo. También había deslizado bajo la puerta un sobre lleno de fotos suyas tomadas por la productora. Debía de haber pasado por delante de su casa de camino hacia el aeropuerto.

Un año después, Dienes contemplaba una serie de fotos inéditas de Marilyn sin maquillar que había tomado en 1946. Tenía la intención de ofrecer esa serie a la revista *Life* bajo el título de «¿Quién es?», convencido de que nadie la reconocería. De improviso, sin saber por qué, decidió hacerse con una pala y cavar en el jardín, esperando encontrar más negativos de Marilyn. Mientras removía la tierra, fue asaltado por ideas mórbidas y tuvo la impresión de estar cavando una tumba. Todo lo que estaba en papel se había desintegrado por completo, pero los negativos se habían protegido unos a otros y, para su gran sorpresa, descubrió varios de Marilyn que estaban prácticamente intactos. Uno de ellos la mostraba mirando hacia el sol, con una expresión fúnebre en el semblante. Cuando había captado esta imagen, ella le había dicho: «André, contemplo mi propia tumba». En otro se la veía tumbada de espaldas, con los ojos cerrados, haciéndose la muerta. En el momento de preparar esta serie de fotos y de reencontrar las que abordaban la muerte, André ignoraba que Marilyn estaba atravesando el período más negro de su vida. Estaba tan dedicado a su trabajo que no tenía tiempo de leer los periódicos o de seguir las peripecias del rodaje de *Something's Got to Give*.

Al cabo de unas semanas, mientras seguía trabajando en las fotos, tuvo una serie de pesadillas. Veía el féretro de su madre debajo de la cama. Marilyn aparecía con regularidad. Los recuerdos lejanos salieron a la superficie. En esa época, no se llamaba André de Dienes. No para ella, que le llamaba W. W., *Worry Wart*, la verruga preocupada. Le había bautizado así porque se preocupaba por todo. Cada vez que le llamaba W. W. en vez de André, se moría de risa. Eran sus iniciales puestas boca abajo: M. M. Él la llamaba «pata de pava» porque, durante la sesión de fotos en las montañas, a menudo se le ponían las manos de color violáceo a causa del frío.

Una mañana de julio, al despertar sobresaltado por otro de sus inquietantes sueños, André decidió trasladarse de inmediato a la oficina de correos más cercana en Sunset Boulevard. No sabía dónde vivía Marilyn, así que le envió un telegrama al estudio en el que rodaba. PATA DE PAVA. HE

TENIDO UN MAL SUEÑO CONTIGO ESTA NOCHE. LLÁMAME POR FAVOR. BESOS. W. W. No recibió ni una carta ni un telefonazo en respuesta.

La noche del 4 de agosto de 1962, Dienes fue al cine. Al regresar, mientras buscaba las llaves frente a la puerta de entrada, oyó sonar el teléfono. Se propulsó hacia él, pero llegó demasiado tarde. Mucho tiempo después, seguía pensando que era Marilyn quien llamaba. Puede que sin ser consciente de ello: nunca se sabe a quién podemos llamar cuando estamos bajo la influencia del alcohol o de las drogas. Nadie sabe cuántas llamadas hizo Marilyn esa noche, ni a quién. Al día siguiente, André se estaba afeitando cuando dijeron por la radio que Marilyn había muerto esa noche. Durante los primeros minutos, se quedó en estado de choque, estupefacto. Un poco después, mientras miraba sus fotos extendidas sobre su larga mesa de trabajo, se calmó ligeramente. Contempló la primera imagen de Norma Jeane sonriente, y luego las siguientes, en las que parecía más seria; y por fin, la última serie, en la que estaba muerta. Había pasado muchas semanas preparando esos clichés. Era como si lo hubiera sabido.

Veinte años después, recluido en su casita de Boca de Cañón Line, André de Dienes agrupaba sus recuerdos. Un día, le montó una escena a Marilyn: había arruinado su vida, y si él no hubiera cometido el error de enamorarse de ella, habría seguido siendo un fotógrafo de éxito. A su vez, ella se enfadó: «¿Quién te pidió que te enamoraras de mí? ¡Yo quería ser actriz! ¡No quería ser tu criada ni tu puta!». La escena degeneró en una agria discusión. Marilyn se volvió a vestir y abandonó la casa a pie. Durante el tiempo que él necesitó para coger el coche, ir a buscarla y acompañarla a su casa, ella había desaparecido.

Han pasado treinta y seis años de ese amor, los mismos que duró su corta vida. Marilyn tendría ahora cincuenta y seis años. Habría que explicar el final de nuestra historia, pensó André. ¿El final? No lo sé. De hecho, esa historia nunca acabó o no fue más que una sucesión de finales. Tengo grabado en la memoria nuestro último encuentro, pero durante esos diecisiete años en los que no conseguimos perdernos del todo el uno al otro, cada uno de nuestros encuentros tenía el sabor de una despedida.

André de Dienes llevaba diez años sin hacer prácticamente fotos cuando murió en 1985 en su casa de las colinas que dominan Sunset Boulevard. Vivía en su cuarto oscuro, sacando y guardando negativos. La mayor parte de los de Marilyn no se encontraron durante el inventario que siguió a la defunción. Fue enterrado a unos pasos de la cripta de Marilyn, en el Westwood Village Mortuary, junto a Wilshire Boulevard.

Santa Monica, calle Franklin, 1 de junio de 1961

En mayo, Marilyn se había mudado a otro barrio de Los Angeles, al 882 de North Doheny Drive, cerca de Rancho Park y no muy lejos de los estudios de la Fox. A un apartamento que dejó vacío. Sólo había un baúl lleno de libros, un estuche de maquillaje y algunas perchas. Ninguna foto, ningún trofeo. Nada que le recordara el cine. Hollywood, la ciudad de las imágenes, sustituía a Nueva York, la ciudad de las palabras. Ahora ya no quería hablar. Quería ocultarse de las palabras y de las imágenes. Quería un sitio para dormir, atiborrada de Nembutal, entre dos visitas a Greenson —a diario, a partir de las cuatro de la tarde, en busca de palabras y de silencios — o a Hyman Engelberg —para las pastillas y las inyecciones—. Le pidió a Ralph Roberts, su masajista y chófer, que pusiera en las ventanas del apartamento unas cortinas que impidieran la entrada de la luz.

Fue él quien, unos meses atrás, había llevado en coche a Marilyn tras abandonar la clínica Payne Whitney. Marilyn consiguió que la productora permitiera a Roberts interpretar un papel de conductor de ambulancia en *Vidas rebeldes*. Una noche, se lleva el Pontiac Firebird hecho polvo de Roberts y se va a un *drive in food* en Wilshire. Pide su plato y, unos instantes después, observa que le han dado por error un *Happy Meal* para niños. Abre la caja sorpresa de colores brillantes y da con una figurita para montar de una rubia girando incansablemente en un carrusel, prisionera de un movimiento repetitivo infinito. Oye la voz de la camarera, chirriando en el altavoz: «Cliente siguiente. ¿Qué va a ser?». A las dos de la mañana, en su cama sin abrir, buscando la noche, repite esas frases como si las viera: «El carrusel giraba, el carrusel giraba. Las palabras no eran fáciles de encontrar. El carrusel giraba y yo dejaba escapar mi oportunidad».

El primero de junio, le envía a su analista un telegrama en el que le anuncia su propio cumpleaños, como el que se hace un regalo a sí mismo por miedo a que los demás se olviden de él ese día. QUERIDO DOCTOR GREENSON. ESTOY CONTENTA DE QUE USTED EXISTA EN ESTE MUNDO. ESTOY ESPERANZADA, AUNQUE HOY ME CAEN LOS TREINTA Y CINCO.

Vuelve a ver a Frank Sinatra, al que se encuentra una semana más tarde en Las Vegas, en la fiesta de cumpleaños de Dean Martin. Será su amante hasta principios de 1962.

A finales de mes, vuelve a Nueva York para una operación de cálculos biliares, su segunda hospitalización en cinco meses. Le escribe a Greenson: «En el balcón de mi habitación, junto al médico que me ha operado, contemplé las estrellas y dije: "Mírelas, son tan brillantes y solitarias. Nuestro mundo es un mundo de apariencias"».

Cuando sale doce días después de la clínica de la calle 50 Oeste, una nube de fotógrafos rodea a la mujer más famosa del mundo. La asaltan a preguntas, le arrancan autógrafos, intentan tocar su piel o rozar su jersey. Ella se asusta. Durante unos minutos, siente como si la estuvieran despedazando. Esas llamadas… Lo sabe, lo siente, los fotógrafos les llaman entre ellos *wolf calls* (llamadas de lobo). Le gustaba que la apreciaran, que la quisieran o que, por lo menos, lo aparentaran, pero esta vez se trata de algo distinto: la están devorando. Es una pesadilla de la que le cuesta escapar. Casi le entran ganas de pedir que la lleven a la consulta de la doctora Kris, pero no podría hablar con ella, no desde lo del hospital para locos.

El verano transcurre sin que Greenson se decida a irse de vacaciones. Ahora la ve siete días a la semana y le concede una tarifa especial de 50 dólares por sesión. Le escribe a Kris: «Estoy horrorizado ante el vacío de su vida en términos de relaciones objetuales. Básicamente, es una narcisista. Mal que bien, vamos progresando, pero no puedo hacer ningún pronóstico sobre la profundidad y la duración del malestar. En el plano clínico, he aislado dos problemas: su temor obsesivo a la homosexualidad y su incapacidad para soportar las heridas morales. No puede soportar la menor

referencia a actos homosexuales. Pat Newcomb se había hecho unas mechas del mismo color que su cabello. Así pues, enseguida dedujo que esa mujer quería poseerla, con lo que desarrolló una cólera violenta hacia ella».

En cuanto a su actitud con respecto a los hombres, Greenson estaba asustado ante su tendencia en aumento hacia los encuentros casuales. Un día, ella le cuenta que se ha acostado con uno de los operarios que remozaban el interior de la casa. Un inspector de la oficina del fiscal general de Los Angeles le cuenta que se topó con Marilyn haciendo el amor con un hombre en un cine, aprovechando la oscuridad del pasillo. En un informe que le hace a Anna Freud, el psicoanalista habla de «un miedo a los hombres oculto tras una necesidad de seducción que la lleva a entregarse literalmente al primero que se le pone a tiro».

A partir de ahora, Greenson considera que Marilyn está perdida para el psicoanálisis. Aunque en realidad estaba perdida en el psicoanálisis. Como un ahogado que arrastra al fondo a su salvador, Marilyn tiraba del terapeuta hacia una zona cada vez más oscura, hacia el abismo, hacia el vacío. Se ofendía ante el menor signo de irritación por su parte y no podía admitir la idea de que pudiera existir la menor imperfección en las personas que idealizaba. «Se ponía hecha una fiera hasta que se restablecía la paz —le escribió Greenson a Anna Freud—. Ahora, con ella, improviso. La verdad es que está muy, muy enferma. No veo ninguna solución capaz de darle a Marilyn la serenidad que busca». Su incapacidad para soportar lo que ella percibía como ofensas y su temor anormal a la homosexualidad fueron, como dijo más tarde el analista, «los factores decisivos que acabarían por conducirla a la muerte».

Los amigos de Marilyn, Allan Snyder, Ralph Roberts, Paula Strasberg y Pat Newcomb, empezaban a decir que el psicoanalista cada vez ocupaba más espacio en su vida. «No es tu ángel de la guarda; se ha convertido en tu sombra o, más bien, tú te has convertido en la suya», le dijo Pat; y Roberts explicará posteriormente que en esa época, lejos de querer alejar a Marilyn de cualquier medicación, el psiquiatra autorizaba una dosis diaria de tres miligramos de Nembutal y se la aplicaba él mismo. Comentó Snyder años después: «Nunca me gustó Greenson, ni el papel que adoptaba con ella. No

le hacía ningún bien. Le daba todo lo que le pedía, la llenaba con todo tipo de drogas. Según él, había algo malsano en su relación con la paciente, algo que tenía que ver con el dinero. El dinero», insistía. Y encontró la confirmación de esos temores cuando descubrió que Greenson ocupaba un buen lugar en los registros de pago de la Fox.

Cada uno de sus cuatro analistas tuvo que personarse en un rodaje para apoyarla terapéuticamente y mantenerla de pie: Margaret Hohenberg en el de *Bus Stop*; Anna Freud en el de *El príncipe y la corista*; Marianne Kris en el de *Con faldas y a lo loco*; Greenson en los de *El multimillonario, Vidas rebeldes* y *Something's Got to Give*. Marilyn les decía a sus amigos que estaba encantada de obedecer. Por una vez que alguien la guiaba y le decía lo que había que hacer… Y añadía que habría aceptado, incluso, que su psicoanalista le dijera quién había que ser.

Los Angeles, Wilshire Boulevard, otoño de 1961

Ya no le gustaban los coches, ya no quería tener uno. Había vendido el Cadillac negro descapotable con asientos de cuero rojo, regalado el Thunderbird negro a Strasberg, renunciado al Cadillac blanco alquilado para el rodaje de *Vidas rebeldes*. Marilyn le dijo a Ralph Roberts que le llevara en coche en dirección del océano. En Wilshire, vio esas casas bajas desperdigadas sin orden alguno en torno al eje interminable. Algo falso emanaba de ese no lugar, de esas construcciones sin interés. Recordó la primera vez que fue a los estudios de la Fox para una prueba del Technicolor. Había visitado los decorados, esas calles y esas plazas que representaban todos los climas y todas las épocas y que tan sólidas eran en apariencia. Le costó convencerse de la irrealidad de esas fachadas cuyo reverso mostraba una estructura de tablas y yeso. El conjunto exhibía una maraña de tiempos, un espacio de sueño, pero resultaba muy creíble. Aquí, la ilusión era a la inversa. Marilyn se dijo que hacía falta mucha imaginación para creer que esos decorados de cartón piedra eran casas de verdad, donde personas de verdad se debatían entre el amor, la crueldad y el dinero. No había nadie en las aceras. Nadie camina en esta ciudad, excepto yo, pensaba.

Hizo que el coche se detuviera y siguió a pie, sin rumbo fijo. Tirando a la izquierda por Pico, se quedó unos instantes observando desde el puente por encima de Santa Monica los coches que se cruzaban a la luz rosada del atardecer: una procesión de animales cansados. Como imágenes de un sueño, descifró los senderos de los faros blancos: ojos vacíos que no contemplaban nada. Cuando se hizo totalmente de noche, vio a un hombre parado ante una estación de servicio. Pasó junto a él. Aunque llevaba la peluca morena, ese hombre, que era muy joven, la reconoció. Le habría

costado imaginar a Marilyn Monroe, una hora antes, leyendo a Dostoyevski; a esa Marilyn que llevaba años relacionándose con el poeta y escritor Carl Sandburg y que había asistido a clases de Literatura en la UCLA: era de una belleza enloquecedora y encerraba al hombre entre el deseo y el pavor. No era más que un cuerpo. Un cuerpo al que penetrar confiando en mantenerse al margen del alma que albergaba.

El hombre la hizo subir a su Oldsmobile granate y la llevó a una casita verde de planta baja, cubierta de una pintura decrépita, a dos manzanas de la playa, en una calle de Venice Beach. Superba Avenue. ¿Santa Clara? ¿Milkwood? ¿San Juan? Daba igual. Sí, tendría que recordarlo mañana cuando se lo contara al doctor. «Detalles. Son lo único que importa. Nombres, nombres…». Y además, era en Venice donde estaba la tumba de su madre, Della, la loca que había intentado asfixiarla con una almohada cuando era un bebé. Se lo había contado al salvador. Incluso había hecho un juego de palabras entre *mother* (madre) y *smother* (asfixiar).

Le pidió enseguida al hombre que la tomara por detrás, realmente por detrás, precisó. Sorprendido, él tuvo la impresión de que ella le estaba haciendo un regalo. Le entregaba lo más íntimo de su ser, la parte más antigua de sí misma. Se tumbó boca abajo. Él cogió el gel que ella le había pasado y la penetró, inmóvil y ardiente, no durante mucho rato, pero sí con vigor y hasta con rabia. Al apartarle con la mano el cabello que le cubría el perfil izquierdo, el hombre la vio apretar en su puño derecho un trozo de tela arrugada, como si se tratara de un muñequito, de algo suave y cálido que oliera bien. Se lo frotaba con suavidad por la parte inferior del rostro. Él le preguntó: «¿Te gusta, me sientes?». Y luego: «No te hago daño, ¿verdad? ¿Quieres que pare?». Marilyn no respondió a ninguna de esas preguntas. Se limitó a seguir frotándose el trapo por los labios sin decir nada. Él tuvo que retirarse, triste por estar triste. Se despidieron intercambiando torpes agradecimientos.

Le contó esta escena a Greenson al día siguiente.

—Detecto en su relato una ensoñación, como si eso no fuera algo realmente vivido. Usted estaba allí, pero, al mismo tiempo, no era usted. De hecho, usted quería librarse del dominio de ese hombre. El trapo es lo que

llamamos «un objeto transicional». Todos tenemos nuestros objetos transicionales. Lo más sorprendente es ese giro que usted da sobre sí misma. Como si le dijese al hombre: «No tendrás mi boca, no escucharás mi voz. Puedes forzarme el ano cuanto gustes, pues es como si ya no formara parte de mí». Mire, contrariamente a la boca, que entre nosotros se asocia a la voz y a la identidad, el ano remite a la vergüenza, a la desposesión, a los desperdicios, a la vulnerabilidad.

Marilyn no añadió nada al respecto. Notó que le caían unas lágrimas y no se las secó.

Santa Monica, calle Franklin, junio de 1961

A medida que la terapia avanzaba y que la transferencia devenía intensa y caótica, las relaciones entre Marilyn y la familia Greenson se fueron haciendo cada vez más estrechas. Marilyn disponía siempre de una botella fría de Dom Pérignon en la consulta de su analista para poder servirse una copa al final de cada sesión. Se quedaba a cenar con regularidad y no se le caían los anillos por ponerse a lavar los platos. Le encantaba esa cocina mexicana en la que se reunía la familia, así como la sala de estar de paredes artesonadas llena de libros y de obras de arte. Desde el balcón veía el jardín, la piscina y un extraño árbol sagrado bajo el cual habían plantado un dios polinésico de dos metros de altura cuya boca parecía reírse de los visitantes.

Tras veinticinco años de matrimonio, Ralph y Hildi seguían estando muy enamorados y muy apegados a sus hijos. Greenson se describía como un judío de Brooklyn que se había casado con una buena chica suiza. La llamaba «la mujer que lo ha hecho todo posible», y ella veía en él lo que le faltaba: organización frente a su desorden, franqueza y calor humano contrapuestos a su reservada timidez. A los veintiún años y siendo una estudiante de Arte en el Otis Art Institute, Joan conservaba la costumbre infantil de mantenerse fuera de la vista de los pacientes, con lo que su implicación en el tratamiento de Marilyn fue toda una novedad de la que se alegraba sin entender muy bien el motivo. Cuando llegaba la estrella, Joanie la esperaba junto a la puerta y Greenson, con retraso a causa de alguna conferencia en la universidad, le pedía a menudo a su hija que se la llevara a dar un paseo. A veces, antes o después de la sesión, las dos se acercaban al embalse que había junto a la villa. Marilyn le enseñó a Joanie a bailar y a maquillarse como una chica *sexy*. El hijo, Danny, que tenía veinticuatro años y estudiaba Medicina en la UCLA, vivía aún con sus padres y también

se relacionó con Marilyn. Militante de extrema izquierda opuesto a la guerra de Vietnam, Danny hablaba de política con la invitada. Los chicos Greenson sabían que el comportamiento de su padre resultaba algo extraño para un freudiano estricto, pero él les convenció de que la terapia tradicional no resultaría eficaz y de que Marilyn necesitaba el ejemplo de una familia estable para poder fundar una a su vez. También les dijo que la encontraba tan encantadora y vulnerable que sólo él podía salvarla. El analista confiaba así en poder ofrecer a su paciente el calor y el afecto de una familia feliz. Quería compensar las carencias de su infancia y apaciguar su soledad. Pero al acogerla de esa manera en su casa también intentaba convertirse a sí mismo en alguien real, parecerle a ella un ser humano entre otros. Creía que los pacientes debían ver que el analista también tenía sus emociones y sus debilidades, y que ofrecía un modelo fiable y constante a pesar de sus fragilidades. Se esforzaba en hacerles aceptar que el ser humano era imperfecto y que había que aprender a vivir en la incerteza.

Eso no impedía que se preguntara a menudo hasta dónde llegaría todo. Ese tratamiento de la transferencia de amor, esa decisión tan poco ortodoxa y tan controvertida de integrar a Marilyn en una reparadora vida de familia, ¿hasta qué punto eran deliberados? Un año antes había descubierto algo. Decepcionado por el tratamiento de una chica esquizofrénica y lleno de culpabilidad ante su absoluto fracaso terapéutico, le pidió a Anna Freud que viniera desde Inglaterra en condición de asesora. Ella se negó. El caso empezaba a parecer desesperado cuando, casi por casualidad, el analista le pidió a Joanie que trajera a esa paciente a casa. La respuesta de la enferma fue de lo más sorprendente. Mientras charlaba con Joanie en el coche, empezó de pronto a parecer una joven saludable. Después de eso, Greenson le pidió regularmente a su hija que la trajera en coche. Las mejorías desaparecían en cuanto su hija y su paciente se separaban, pero ésta había logrado realizar sus primeros progresos significativos cuando él la acogió como a un miembro más de la familia.

Una noche de julio, los Greenson dieron una fiesta para celebrar el cumpleaños de su hija. Marilyn había echado una mano con los preparativos y acudió a la recepción. Desde que llegó, superado el estupor

inicial, varios muchachos bailaron con ella y, en muy poco tiempo, el resto acabó haciendo cola para seguir su ejemplo. Las demás chicas se quedaron sin un solo caballero andante; en especial, una negra muy guapa que había sido la reina de la noche antes de que Marilyn llegara y con la que ahora no bailaba nadie. La actriz se dio cuenta de ello y se dirigió a la muchacha: «Te sabes un paso de baile que me encanta pero que no sé cómo hacer. ¿Me lo enseñas?». Se dirigió a los demás y gritó: «Parad unos minutos, que me van a enseñar un baile nuevo». La verdad es que Marilyn ya conocía ese baile, pero dejó que la chica se lo enseñara, intentando desviar hacia ella la atención que hasta entonces se centraba en su propio cuerpo. Era muy consciente de la soledad ajena, insistirá Greenson, emocionado ante esta escena.

Santa Monica, calle Franklin, finales de julio de 1961

Al cabo de dieciocho meses de terapia, su psicoanalista consideraba que Marilyn había entrado en una fase decisiva. Le preguntó los motivos de sus dificultades para recitar sus líneas de guión. Ella le dijo que se había quedado muy afectada por lo que había escrito un crítico de sus apariciones cinematográficas: «Marilyn es, de hecho, una actriz del cine mudo que se pierde en las pantallas del sonoro». Ella pensaba que tenía razón, que su rostro expresaba lo que las palabras eran incapaces de decir.

—¿Por qué tartamudea en el plató y no en la vida, o aquí, sin ir más lejos? —le preguntó Greenson.

—Por miedo.

—¿Por miedo a qué? ¿Por miedo a que no la oigan o a que sí la oigan?

—Usted lo lía todo. Por miedo a las palabras. Es como si mis labios no quisieran soltarlas.

—Sí, el lenguaje separa. Una palabra dicha es una palabra perdida. Así pues, usted tartamudea, cierra la boca ante las primeras sílabas. Usted tampoco puede separarse del lenguaje.

—Eso me recuerda algo. De pequeña, cuando tartamudeaba, me enganchaba sobre todo con las emes. Yo era muy tímida. Pero así como no me importaba que me mirasen, e incluso soñaba a menudo que me veían desnuda, no podía dejar de pensar que más valía quedarme callada. De este modo, por lo menos, nunca tendría que lamentar una mala palabra. Recuerdo que en la Emerson Jr. High School, a los trece o catorce años, era la delegada de la clase y tenía que abrir las sesiones diciendo: *«M-m-minutes of the last meeting…* (m-m-minutos de la anterior reunión m-m-mensual). Tartamudeaba como una loca. Por eso en la escuela acabaron por

llamarme señorita MMMM. ¿Y sabe una cosa? Cuando Ben Lyon eligió *Marilyn Monroe* como nombre artístico, escogió como iniciales las letras que más me costaba pronunciar. Y la primera vez que me vi ante una cámara en *Scudda Hoo! Scudda Hay!*, mis primeras palabras en celuloide fueron *Mmmm*. Tuvieron que cortarlas, y en la película parezco muda.

»Siempre he tenido problemas con las palabras —continuó al cabo de unos segundos de silencio—. Problemas para aprenderme las líneas y para decirlas. La cosa duró cierto tiempo desde mis comienzos. Ahora he encontrado la manera de no tartamudear. He convertido el miedo en un arma, en una trampa para hombres.

—La eme es también la letra de la madre. En la mayoría de idiomas europeos que conozco, la palabra *madre* empieza con la letra eme. Los psicoanalistas infantiles Anna Freud y Dorothy Burlingham han llegado a la conclusión de que los niños criados lejos de su madre van retrasados en el lenguaje.

—Conozco a Anna Freud. Me analizó antes que usted, ¿lo sabía?

—Ese sonido, *Mm*… es autoerótico —siguió Greenson, molesto por la interrupción—, y eso es, sin duda, lo que explica que la palabra *mío* empiece también por eme.

Marilyn no supo qué decir. Bajó la cabeza, hasta entonces enfocada hacia el analista, y cruzó los brazos por delante del pecho.

Diciembre de 1953. Ralph Greenson va a Nueva York para asistir a los encuentros semestrales de la American Psychoanalytic Association. Siete años antes de conocer a Marilyn, titula su ponencia «A propósito del sonido *Mm*…». Y escribe al respecto: «Murmurado, canturreado, el sonido *Mm*… hace revivir la experiencia, recuerdo o fantasma, del placer experimentado contra el seno materno. Es el eco del murmullo sin palabras de la madre cuando alimenta o mece a su bebé. El hecho de que el sonido *Mm* sea producido por los labios cerrados parece indicar que es el único sonido que se puede emitir y repetir conservando algo precioso en el interior de la boca. Es el sonido que se emite cuando tienes el pecho en la boca o esperas que te lo pongan».

Al reeditar un año antes de su muerte el artículo de 1949 sobre «La lengua materna y la madre», Greenson vuelve sobre la necesidad de ciertas terapias de hablarle al paciente en su lengua infantil, y añade como nota a pie de página: «Cuando se produce en un análisis una situación de bloqueo, hay que considerar la posibilidad de que el paciente y su analista no hayan sabido comunicarse en el mismo idioma. Por ejemplo, yo no enviaré a una chica de Brooklyn convertida en actriz de Hollywood a un analista culto y sofisticado procedente de la Europa central. No hablarían el mismo idioma». ¿Podría ser que el callejón sin salida al que le había llevado el análisis de Marilyn no se debiera a la ausencia de un idioma común, sino al hecho de que ambos habían intercambiado, de alguna manera, sus lenguas maternas? Mientras él la atraía hacia el lenguaje analítico, ella le invitaba a hundirse en las imágenes cinematográficas.

En paralelo a sus sesiones, Marilyn seguía haciendo acopio de calmantes diversos gracias a Engelberg. Aunque enfrentado a menudo con ese tipo de enfermedad por su clientela de gente del cine, Greenson calculó mal la profundidad y la antigüedad de la dependencia de Marilyn. Había empezado a consumir drogas a los dieciocho años, cuando hacía sus pinitos en el cine, y luego había incrementado y diversificado las dosis: barbitúricos, narcóticos, anfetaminas. Ni Greenson ni Engelberg, ni luego Wexler, consiguieron desengancharla de los medicamentos. John Huston dirá cuando muera: «No la mató Hollywood. La mataron esos mierdas de médicos. Se volvía loca por las píldoras y ellos la engancharon a las píldoras».

En ningún momento se arriesgó Greenson a emitir algún diagnóstico sobre el caso de Marilyn, que seguía desde hacía treinta meses. Empezó por observar los síntomas de paranoia y de reacción depresiva. Los colegas de Los Angeles Psychoanalytic Society se encogían de hombros: «No entiende que la terapia de adopción reparadora sólo sirve para ponerle delante de las narices lo que nunca ha tenido: un hogar; y lo que nunca será: una hija querida por sus padres, una madre, una hermana», dijo uno de sus miembros. Sin embargo, cuando intercambiaba con sus colegas reflexiones acerca de Marilyn, Greenson se mostraba ligeramente inquieto.

—¿Acaso no estoy a punto de transgredir las reglas, de rebasar los límites? —le preguntó a Wexler—. Es un caso para ti. He descubierto indicios de esquizofrenia. Tuvo una infancia atroz y, ya sea un fantasma o la realidad, no lo sé, habla de abusos sexuales a los que fue sometida —lo único de lo que Greenson estuvo seguro fue de que se enfrentaba a una psique frágil que podía desmoronarse en cualquier momento—. He hecho lo mismo que con los esquizofrénicos: poner en primer plano las necesidades y el trabajo psíquico de mi paciente, y dejar en segundo plano mis percepciones personales como terapeuta. He querido dejar que sus palabras y sus sentimientos me penetraran. Pero debería ser más transparente, ¿no crees?

—No —le respondió Wexler—. Por el contrario, ve más lejos por esa vía no ortodoxa. Es ridículo pensar que el psicoanalista silencioso situado detrás del paciente es una especie de no entidad sobre la que todo se proyecta. No creo que pase mucho tiempo antes de que el paciente decida si soy brillante o estúpido. Si me dice: «Eres un hijo de perra», yo no creo que uno pueda llegar a la conclusión de que se dirige a su padre, no a mí. Puede que yo sea realmente un hijo de perra. Cuando ceno con los pacientes, saben bien el tipo de persona que soy. La idea de que no se pueden mantener auténticas relaciones con los pacientes fuera de la consulta se me antoja poco razonable, injusta y francamente idiota.

—¿Y el cuerpo del paciente? ¿Crees que tocarlo es rebasar un límite? —le interrogó Greenson mientras se pasaba un dedo por su fino bigote.

—No volvamos a esos debates interminables, como cuando nuestros colegas discuten en el instituto de formación si entra dentro de las reglas el pasarle un Kleenex a un enfermo que llora a lágrima viva. Un buen número de analistas dice que no, pues eso interferiría con la transferencia… Si supiesen lo neuróticos que son sus analistas, si pudieran ver lo que sucede en los institutos de psicoanálisis, la gente renunciaría a iniciar una terapia. Es una paradoja, pero los psicoanalistas que, como es mi caso, no son médicos de carrera le tienen mucho menos miedo al cuerpo, ya sea el suyo o el de su paciente.

Algún tiempo después de la muerte de su paciente común, Milton Wexler y Ralph Greenson pensaron en un proyecto de investigación para la Foundation for Research in Psychoanalysis de Beverly Hills, así como en un libro que hubiera versado acerca de *Los fracasos del psicoanálisis*. Este libro no llegó a escribirse jamás.

Santa Monica, calle Franklin, septiembre de 1961

A finales de septiembre de 1961, al acudir a su sesión, Marilyn encontró a su psicoanalista en la piscina, sentado en un pequeño bote de remos. Le gustaba quedarse así durante horas. Lo llamaba el «Lago Greenson». Ese balanceo suave e hipnótico le daba mucha paz. Rosas y camelias perfumaban el aire. Leía. Meditaba. A veces, se fumaba un puro. Había cumplido cincuenta años el 20 de septiembre. Un punto de inflexión, le confía a Anna Freud. No se siente «más viejo, sino más sabio». Seis años antes, un ataque al corazón le confirió la prueba cabal de su propia mortalidad. Considera que el tiempo es precioso y aspira a poder concentrarse en su trabajo creativo.

Consagrado a su libro sobre la técnica y la práctica del psicoanálisis, acaba de escribir un centenar de páginas dedicadas a la resistencia. Va a empezar un capítulo sobre la transferencia, un «contrasentido a contratiempo», una cadena de errores sobre la persona que permite llegar hasta la verdad del paciente. Prevé que ese capítulo podría ser aún más largo que el anterior. Su intención es acabar el libro antes de final de año, si sus pacientes y los exigentes horarios no se lo impiden, y próximamente tendrá una reunión con su editor de la costa este. Asimismo, decide dimitir del cargo de decano en el instituto de formación y poner límites a sus actividades profesionales. Con lo que le gustaba figurar, hasta renuncia a acudir al congreso de la American Psychoanalytic Association.

También desearía alejarse de Marilyn, pero la ve sola en el mundo y reconoce que siente debilidad por las mujeres en apuros. Aún confía en ser capaz de dominar esas pulsiones mortales que la amenazan y entender algo del proceso que la está destruyendo. Pero eso no le impide sentir hacia ella

una ambivalencia creciente, pues considera que se muestra excepcionalmente exigente en términos temporales y emocionales y que está demasiado enferma como para seguir un psicoanálisis clásico.

A principios de octubre, Marilyn conoció en una cena al hermano pequeño del Presidente y ministro de Justicia, Robert Kennedy, que había venido a Los Angeles para una reunión oficial. Con el fin de prepararse para esa velada, Greenson le dio instrucciones precisas en cuanto a la vestimenta. Ella quería llevar un largo vestido negro que contrastara con la palidez de su piel. Ese vestido constituía el elemento estratégico: Marilyn quería enseñar los pechos todo lo posible. O sea, exactamente el mismo tipo de comportamiento autodestructivo que el psiquiatra quería erradicar. La cena tuvo lugar en casa de Peter Lawford, que estaba casado con una hermana de los Kennedy. A lo largo de la velada, Marilyn se puso a beber y, a medida que la noche avanzaba, acabó resultando evidente que iba a ser incapaz de volver sola a casa. Bob Kennedy y su jefe de prensa se ofrecieron a acompañarla a su pequeño apartamento en Doheny Drive.

Diez días después, la Fox le anunció que debía rodar *Something's Got to Give*. Convencida de que Cukor la despreciaba, y de que enseguida saldría a la superficie esa parte de sí misma que odiaba el cine y quería dejar de rodar, amenazó con suicidarse. Greenson, dándole crédito a la amenaza, optó por una nueva desintoxicación, pero esta vez a domicilio, pues aún recordaba el episodio de la clínica Payne Whitney. El salón de Marilyn se convirtió en hospital, con la ayuda de esas pesadas cortinas azules de triple espesor. El psicoanalista consiguió que la Fox le pagara un buen salario y le diera el cargo de consejero especial de Marilyn Monroe, así como el de asesor técnico, en la película en cuestión.

—Mire, doctor —le dijo a Greenson cuando apareció por la noche—, he encontrado mi definición de la muerte. Un cuerpo del que hay que deshacerse. Los supervivientes no piensan en otra cosa. Es un poco como esos hombres que te siguen por la calle. También el sexo es a menudo un cuerpo del que hay que deshacerse. Un cuerpo de más que confían en quitarse de encima dando una vueltecita por el interior. Redacté un

testamento en Nueva York, durante mi primer análisis con la húngara. Y éste era mi epitafio: «Marilyn Monroe, rubia: 94-53-89».

Con una risa apagada, añadió:

—Creo que lo voy a mantener, aunque habrá que revisar las medidas.

De regreso a Santa Monica, el psicoanalista intentó comprender qué era lo que los relatos y posturas sexuales de Marilyn le provocaban. Grima y hasta tristeza. Sentado ante ella, el olor deprimente de la decoloración oxigenada de su cabello llegaba hasta él, y no tenía ningunas ganas de acercar la mano o los labios. Nunca dejó de sentir ese olor. A Greenson no le gustaba ese tipo de mujer, ese modelo de cuerpo. Prefería a las delgadas, a las morenas, y a Marilyn la encontraba demasiado infantil y demasiado americana. Cuando la recibía, se ponía en un estado de admiración carente de deseo hacia su cuerpo. Lo encontraba hermoso, *sexy*, pero no sexual.

Intentó entender por qué no la deseaba, por qué ni la miraba. Lo que da forma a una palabra son las consonantes, se dijo, no las vocales. Lo que da forma y línea a una frase son las articulaciones, la sintaxis, no las palabras que ordena. Un cuerpo es un poco como una frase. La carne y las formas no bastan para que tengas ganas de poseerlo, es necesario que en ese cuerpo se adivinen una estructura, unos huesos, unos puntos de inserción. Una forma. Marilyn sólo era carne. Cuando la veía aportar su cuerpo como el que trae un objeto y depositarlo en el sillón con cara de «¿te apetece?», en vez de que el miedo se convirtiera en deseo, el exceso provocaba un desagrado.

Berkeley, California, 5 y 27 de octubre de 1961

A petición de la emisora de radio KPFA-FM, Ralph Greenson pronunció en octubre dos conferencias sobre «Las diversas formas del amor». Describió América y a los americanos como un pueblo que descuidaba el amor y prefería buscar el éxito, el dinero, la fama y el poder. Aportando una distinción: «Todo el mundo quiere ser amado, pero pocos pueden y quieren amar. Por regla general, el amor se confunde con la satisfacción sexual o con la pacificación de las tensiones y las guerras que se producen en el interior de las parejas». Ves en la televisión una pantalla que te impide comunicarte con los demás, amarles u odiarles. Para muchos, dice, el amor es una idea extraña; y para algunos, perversa. El amor no es innato. Un bebé no nace con la capacidad de amar. Intenta sobrevivir, respirar y alimentarse. Muchos adultos se quedan en ese estado: los alcohólicos, los que se drogan, los bulímicos o los adictos a las sensaciones de peligro. Para ellos, no hay nadie enfrente, nadie en particular. El otro sólo es un proveedor que aplaca el sufrimiento y la carencia.

Cuando regresó a su casa después de la segunda conferencia, pensó en Marilyn y en esa frase que le venía a la cabeza cada vez que quería reflexionar sobre su caso: un amor sin amor.

Durante su último año de vida, las relaciones de Marilyn con su analista adquirieron un tono pasional. Greenson creía encarnar al padre ausente, confiando a Hildi los cuidados maternos. Asumía el satisfacer su fantasma de un hogar reencontrado y el borrar de su vida todo lo que podía hacer daño. Marilyn se dedicó a telefonearle a cualquier hora del día y de la noche para comentar sus sueños, angustias e inhibiciones. Sus dudas con respecto a un guión, y hasta sus citas amorosas, eran tratadas como elementos relevantes de la terapia. El psicoanalista empezó a anular de forma habitual

sus citas con los demás pacientes de su consulta en Roxbury Drive y a precipitarse al domicilio de Marilyn para verla en privado. Incluso tomó la decisión de celebrar algunas sesiones, a partir de entonces, con la paciente tendida sobre el diván.

A Marilyn esta relación le parecía tan halagadora como satisfactoria, pero la gente de los Estudios empezaba a pensar que la situación de la pareja compuesta por Ralph y Marilyn podía dar para un buen guión. John Huston, cuyas relaciones con el psicoanálisis y los psicoanalistas habían sido apasionadas, se moría de risa ante esta tragicomedia. «Ya no se trata de *El príncipe y la corista* —dijo en referencia a la película de disfraces británicos de Marilyn—, se trata del psicoanalista y su doble». Si hubiera sido menos perezoso, seguro que habría hecho una película al respecto. «Buen guión —pensaba—. Sin saberlo, cada uno de ellos se pone a dirigir al otro. Cada uno de ellos interpreta el papel de lo que no sabe ser: él, un artista; ella, una intelectual. Cada uno de ellos se ha convertido finalmente en el sueño del otro. Antes de conocerse y cada uno por su lado, ni el uno ni la otra estaban locos. Juntos, enloquecen». Mucho después, en 1983, Huston experimentó un gran placer al poder vengarse de la hostilidad de la familia freudiana cuando preparaba su *Freud, pasión secreta*. Lo hizo interpretando en la pantalla, en la película de Marshall Brickman *Loco de amor*, el papel de un psicoanalista que supervisa y devuelve al buen diván a un colega que se ha enamorado locamente de una de sus pacientes.

Una tarde de sábado de finales de noviembre, Greenson le pide a Marilyn que acuda a su casa para una segunda sesión en el mismo día. Con sequedad, la envía a decirle a Ralph Roberts, que la espera en el coche ante la puerta, que tendría que regresar definitivamente a Nueva York porque él había elegido a otro para ocupar su lugar junto a Marilyn. «Con dos Ralphs en la vida, hay uno que sobra». Sin oponer resistencia, Roberts fue al apartamento de Marilyn, cogió su tabla de masaje y se marchó. Greenson felicitó a su paciente por saber desprenderse de un montón de gente que se aprovechaba de ella. Deshacerse de todos los que la explotaban constituía un progreso en la terapia. Greenson informó inmediatamente de ello a Marianne Kris.

Unos días después, una mujer de edad madura, con pinta de pájaro gris y desplumado, entró en el patio que había frente al apartamento de Doheny Drive, justo por debajo de Sunset Strip. Tras la puerta esmaltada en negro del apartamento estaba Marilyn Monroe, que para ella no era más que el nombre de una estrella de cine. Pulsó el timbre y espero un buen rato hasta que vino a abrirle una rubia con los ojos azules y el cabello casi blanco, descalza y envuelta en un kimono rojo. Tenía los pelos de punta, típicos de haber dormido. «¡Buenos días! —dijo la señora con voz amable—. Me llamo Eunice Murray. El doctor Greenson me ha dicho que me estaría esperando». Cuando murió Marilyn, la señora Murray contó, en un principio, que había sido contratada para llevarla de su apartamento a la consulta, para atender a la puerta y al teléfono y para ejercer las labores domésticas. Lo cierto es que la tal Murray era enfermera psiquiátrica profesional y que Greenson la había colocado cerca de Marilyn para que vigilara su comportamiento. Whitey Snyder, el maquillador de Marilyn, la consideraba una señora muy rara que cuchicheaba sin parar. Cuchicheaba y escuchaba. Estaba siempre ahí, y se lo contaba todo al médico. Tenía una hija llamada Marilyn, y tal vez por eso se dirigía a su señora por ese nombre, Marilyn, aunque ésta la llamó siempre señora Murray.

Pero Greenson no podía eliminar del todo la necesidad que Marilyn tenía de trabajar, de actuar. Sin las compensaciones, tan deseadas como detestadas, de su actividad creadora, volvió a hundirse en la depresión. Fue durante ese triste invierno cuando le envió a Norman Rosten este breve poema.

Ayuda, ayuda, ayuda.
Siento que la vida se acerca cada vez más
Cuando yo lo que quiero es morir.

Desde su trigésimo quinto cumpleaños, Marilyn le hablaba sin cesar a su psicoanalista del sufrimiento físico tras la separación de un amante. En una sesión, después de intensos y agitados sollozos, Marilyn empieza a calmarse y a consolarse con la idea de que el análisis la ayudará a recomponerse, a reunificarse. Mientras pronuncia esas palabras, Greenson

observa que, con los ojos cerrados, acaricia suave y rítmicamente el papel pintado que hay por encima del diván. Al cabo de una pausa, Marilyn dice:

—Usted me sienta bien. Lo intenta realmente.

Sigue acariciando la pared en silencio. Greenson también se calla. Al cabo de unos minutos, con los ojos ya secos, Marilyn deja de acariciar la pared, se arregla la ropa ligeramente arrugada y dice:

—Ahora me encuentro mejor; no sé por qué, pero me encuentro mejor. Puede que sea por su silencio. Lo he sentido como algo cálido y reconfortante, no frío, como en otras ocasiones. Ya no me sentía sola.

Al principio, Greenson no entendió que, en esos momentos, su despacho era para ella una especie de objeto transicional. Acariciar la pared parecía tener otros muchos significados. Acariciaba la pared como si acariciara a alguien, como si hubiese querido ser acariciada por su amante o por él. Acariciar el muro era —Greenson lo comprendió con posterioridad— la repetición de algo más infantil. El movimiento rítmico, los ojos entornados, el efecto tranquilizante de su no intervención… Todo eso debería haberle indicado que ella vivía una experiencia de transferencia transicional.

Cuando Greenson empezó a hablar, Marilyn le interrumpió para decir que sus palabras se le antojaban una intrusión. Él esperó y luego dijo, con voz suave, que tenía la impresión, mientras ella lloraba, de que se estaba deslizando hacia el pasado. La caricia en la pared podía haber recuperado una sensación de bienestar procedente de la infancia. Marilyn replicó:

—Apenas era consciente de esa caricia. Lo que más me gustaba era la calidad del papel. Su textura. Parecía de piel. Es curioso: era como si el papel me respondiera de manera oscura.

—En la comodidad del diván —dijo el analista—, sintió al acariciar la pared que mi presencia silenciosa era un poco como la tranquilidad que emana de una figura materna.

—No estoy de acuerdo con usted —repuso Marilyn tras una pausa—. Puede parecer extraño, pero lo que me ayudaba era acariciar el papel pintado; y también, supongo, el hecho de que me dejara hacerlo. Me recuerda a cuando, de pequeña, lloraba mientras me iba quedando dormida con mi panda favorito en brazos. Conservé ese panda durante muchos años. Incluso tengo imágenes mías de pequeña con él. Evidentemente, tenía la

piel muy suave. Luego se fue haciendo más rugoso, pero para mí siempre fue de lo más suave.

Con posterioridad, tuvo sueños en los que el analista aparecía entre los puntos negros y los blancos, imágenes que ambos relacionaron con la de su panda y con la barba de él, que ella llamaba pelaje. Wexler se había reído: «Nunca he entendido a los hombres que se dejan barba. Si es para ser más viriles, no funciona: no se dan cuenta de que lo único que consiguen es que la parte baja de su cara se parezca al sexo de su madre». Greenson no dijo nada y lo miró como se mira a los locos.

Santa Monica, calle Franklin, otoño de 1961

Greenson colabora en el guión de *Captain Newman M. D*. Le escribe a Leo Rosten, autor del libro: «Milton Rudin ha conseguido que la Universal me pague el 12,5% de los derechos de la película. No es gran cosa: como ya sabes, el psiquiatra de la película soy yo al 100%, y el 90% de los personajes son mis antiguos pacientes». Al mismo tiempo, se hace cargo de la preparación de *Something's Got to Give*. En noviembre, el productor, David Brown, se entera de que ha sido sustituido por Henry Weinstein, que se había iniciado en la producción con *Suave es la noche*. Al mostrarse despechado por tener que ceder su puesto, se le explica que ésa es una de las condiciones impuestas por Marilyn para firmar. Greenson había asegurado que si Brown era sustituido por Weinstein, garantizaba la puntualidad de la actriz y que la película se terminaría a tiempo. «No se preocupen, puedo hacer con ella lo que quiera». El rodaje debe empezar el 9 de abril y Cukor se teme lo peor, furioso como está por el cese de Brown. El hecho de que el nuevo productor conozca al psiquiatra de Marilyn no cambiaría nada. «¿Usted se cree capaz de conseguir que Marilyn llegue al plató a la hora? Déjeme decirle algo. Aunque clavara su cama al plató, con ella dentro, ¡no llegaría a tiempo para las primeras tomas!».

A medida que se aproximaba el fin de año, la terapia de Marilyn se intensificó. Demasiado cercanos el uno del otro, paciente y analista ya no sabían quiénes eran. Poco a poco, el psicoanalista y su paciente habían intercambiado sus inhibiciones. Marilyn, que al principio sólo era la copia de Marilyn, confiaba menos en su imagen para tranquilizarse a sí misma y seducir a los demás. Empezaba a admitir que las palabras también podían dar calor, constituir un envoltorio, un vestido. Greenson venía de un mundo de cultura y de lenguaje, brillaba gracias a la palabra y había elegido la

psiquiatría después de la medicina para mantener a cierta distancia el cuerpo y la imagen del otro. Se puso a multiplicar las conferencias y las lecturas, ofreciéndose en cuerpo y alma a la admiración de un público que no venía a oír y a comprender, sino a tocar con los ojos y a poseer la voz del artista. Se hundió cada vez más en los meandros del cine y se involucró en la fábrica de imágenes de Hollywood. Relacionado desde hacía años con varios Estudios, cuyos directores o productores eran a menudo pacientes suyos, se convirtió, concretamente, en interlocutor privilegiado de la Fox. Según una nota que se encontró en los archivos: «El psicoanalista no quiere que se le tome por un titiritero, pero al mismo tiempo dice que puede hacer con su paciente lo que se le antoje. Determina las escenas que ella debe rodar o no, elige las tomas que considera mejores, y todas las decisiones artísticas dependen de él, pues ha logrado finalmente que se le permita el acceso a la sala de montaje».

Beverly Hills, Roxbury Drive, otoño de 1976

Fue sin duda hacia 1976 cuando Ralph Greenson dio comienzo a su artículo inédito «La pantalla de la transferencia, roles e identidad real». Había descubierto en los Archivos Freud una secuencia inquietante en relación a las fronteras entre el análisis y el amor. Fascinado ante su descubrimiento, se lo comunicó a Milton Wexler:

—Por fin entiendo por qué Anna Freud no quiso que se hiciera una película sobre su padre. El tema de Marilyn no era lo esencial. Lo esencial era el amor, que es la materia con la que se hace el cine.

Wexler se encogió de hombros.

—¡Vaya descubrimiento! ¿Y has necesitado tantos años para entender que la pasión es básicamente una representación, una interpretación de actor?

—Me gusta el cine, los actores me emocionan, la pantalla me fascina. ¿Crees que hubiese querido ser actor? No. La verdad es más grave: me hubiera gustado ser director, hacer exactamente aquello que no se puede ni se debe hacer en una terapia: escribir los diálogos, construir la historia, desarrollar las escenas.

—Eres demasiado narcisista para eso. El director no está en la escena…

—Sobre todo eso —le interrumpió Greenson—, pienso escribir un artículo que sea a la vez histórico y teórico: «Por qué a Freud, un apasionado de las imágenes, no le gustaba el cine».

—¡Olvídalo! Tú sólo me hablas de cine. ¿Y la pasión amorosa? ¿Y el amor? ¿Era el amor lo que dirigías con Marilyn? No me has contestado.

—Sabes que no hice nada sexual con ella. Cierto, de alguna manera, ella me tomó y yo la tomé. Pero los cretinos que sospechan que tuve relaciones amorosas y sexuales con ella no pueden entenderlo. Su cuerpo no me

enloquecía sexualmente. Lo admiraba, claro que sí, pero casi no lo veía. Oía a lo lejos, encerrada allí dentro, a una niña que siempre había tenido miedo de hablar porque así no podrían tomarla con ella. Yo no me acuesto con niñas.

—Falta de deseo o falta de amor, ¿qué es lo que te permitió no ceder? La terapia y la alienación que Marilyn buscó en su interior, y que acabó encontrando, tal vez le habrían resultado menos destructivas si tú te hubieras acostado con ella. Sin duda alguna, no os habríais hundido el uno en el otro de la manera en que lo hicisteis. Y puede que ella aún estuviera viva. No lo entiendo. ¿Qué es lo que te permitió finalmente salir no demasiado tocado de lo que sólo se puede definir como vuestra pasión? ¿El cine?

—Dejémoslo para otra ocasión, si no te importa. Tengo cosas que hacer.

Greenson salió dando un portazo.

Santa Monica, calle Franklin, diciembre de 1961-enero de 1962

La última sesión del día estaba reservada cotidianamente para Marilyn. Se hacía llevar a primera hora de la tarde a la colina donde se elevaba la hacienda. Bajando de un salto del Dodge Coronet del 57 conducido por Eunice Murray, Marilyn recorría la acera flanqueada de altas palmeras, mirando de lejos la gran mansión de estuco blanco rodeada de un hermoso césped y cuyas ventanas daban al océano, por un lado, y sobre la ciudad, por el otro, como un mar cuyas olas empujan la arena en el horizonte. Desde la calle podía atisbar, en el recibidor con techo de vigas a la vista, al doctor en camisa y corbata, sentado en su sillón de cuero ante un escritorio de madera oscura, de espaldas a la inmensa chimenea decorada con cerámica mexicana.

Ese día, tras una mirada circunspecta a la consulta, Marilyn tomó asiento. En un tono alegre, Greenson le dijo:

—Es la tercera película que vamos a hacer juntos. No eche de menos a Cecily. Prefiero que sea usted mi paciente antes que interpretar a una paciente del maestro. Pero ¿por qué lo pasa tan mal en este rodaje?

—No es nada nuevo. En todas mis películas, me he eternizado en el plató, y las tres últimas han sido una pesadilla. Pero ésta ya es la monda, casi dan ganas de reírse: *Something's Got to Give* (Algo se va a romper), ¡menudo titulito!

Luego se quedó callada un buen rato, con los ojos bajos, retorciendo los dedos.

—En la clínica de Nueva York —siguió—, no le dije lo que había hecho antes de tirar la silla contra la ventana. No querían dejarme salir. Así pues,

me desnudé por completo y me enganché al cristal, como si fuera una imagen en una pantalla.

—¿Y qué dijo?

—Nada. Me quedé ahí sin decir nada. Ya sabe, doctor, que no se me dan bien las palabras. Son las palabras las que nos someten sin remisión a los demás. Las palabras nos desnudan mucho más que todas las manos a las que dejamos buscar nuestra piel. Anoche, en una fiesta en casa de Cecil Beaton, bailé desnuda delante de cincuenta personas, pero no le habría dicho a nadie esa frase tan sencilla que tanto me cuesta decirle incluso a usted: «¿Mi madre? ¿Quién es mi madre? Una mujer pelirroja, eso es todo».

Cuando abandonó la consulta hacía un calor insólito. Greenson fue a sentarse junto a la piscina. Desplegó el papelito amarillento que su paciente había dejado en el brazo del sillón. Era un poema. O varios poemas cortos, escritos unos detrás de otros.

Noche de la noche – sedante
Tinieblas – refrescantes – el aire
Parece diferente – La noche no tiene
Ni mirada ni nada – Silencio –
Salvo la noche en sí misma.

Vida en momentos extraños
Sigo tus dos direcciones
Existiendo mejor cuando hiela
Sólida como una tela de araña al viento
Mal que bien, me quedo suspendida, atraída por el vacío

Mientras las dos direcciones tiran de mí.

Al sauce llorón.
Yo estaba de pie bajo tus ramas
Y tú floreciste y finalmente te pegaste a mí
Cuando el viento nos azotó… con tierra
Y con arena, te pegaste a mí.

El 4 de diciembre de 1961, sin recordarle la breve terapia con Marilyn de cinco años atrás, Greenson le escribió a Anna Freud: «He retomado el

tratamiento de mi paciente, atendida durante varios años por Marianne Kris y que ha derivado a una condición *borderline*, inestable, paranoide, muy enferma. Puede imaginarse lo difícil que es tratar a una actriz de Hollywood, a alguien que tiene tantos problemas graves y que está completamente sola en el mundo, pero que también es toda una celebridad. El psicoanálisis aún es impensable e improviso sin cesar, y a menudo me sorprendo de ver adónde me lleva todo esto. No tengo otra dirección por la que desviarme. Si tengo éxito, habré aprendido algo, pero invierto mucho tiempo y no pocas emociones».

Curiosamente, la respuesta de Anna no menciona en absoluto la terapia que le hizo seguir a la actriz. «Estoy al corriente de la evolución de esa paciente a través de Marianne, así como de sus propias luchas con ella. La cuestión es saber si alguien puede proporcionarle ese impulso para mejorar que ella debería sentir por sí misma». Tanto el uno como la otra parecen ponerse de acuerdo para borrar el papel jugado por Anna en el estado mental de Marilyn, presintiendo tal vez que, si las cosas salían mal, su responsabilidad nunca sería puesta en cuestión.

Ese mismo mes, Greenson le escribe a otro interlocutor: «Ha atravesado un período de profunda depresión paranoica. Piensa en dejar de hacer cine, en matarse, etcétera. He tenido que poner a enfermeras en su casa, noche y día, para controlar sus medicamentos, pues la veo potencialmente suicida. Marilyn les ha hecho la vida tan imposible a esas mujeres que todas han acabado por dimitir al cabo de unas semanas».

El 11 de diciembre, J. Edgar Hoover, jefe del FBI, le hizo saber a Robert Kennedy que el mafioso de Chicago Sam Giancana planeaba utilizar a Frank Sinatra para que intercediera en su favor ante los Kennedy. Tres semanas después, comiendo con su analista, Marilyn exclamó: «¡Dios mío! Tengo que ir a cenar a casa de los Lawford y Bobby estará allí. Kim Novak hablará de su nueva casa cerca de Big Sur. ¡Y yo más vale que tenga algo serio que decirle a Bobby!». Era la segunda cena con el hermano de Kennedy y Marilyn no quería que terminara como la primera, con los pechos asomando por la bata, vomitando y llorando. Revisó su cuaderno de vocabulario y luego repasó con Danny Greenson los problemas políticos susceptibles de servir como tema de conversación. Tomó notas. Eran

críticas desde un punto de vista izquierdista, pues en esa época el joven estudiante combatía el apoyo de su país al régimen de Vietnam del Sur. Marilyn también quería hablar del Comité de Actividades Antiamericanas, de los derechos civiles, etcétera. Quería impresionarle. Y al principio, efectivamente, Bobby se quedó impresionado. Luego vio a Marilyn consultando la lista que llevaba escondida en el bolso y se rio de ella. Hacía años que Marilyn tenía la costumbre de preparar así sus temas de conversación para simular que controlaba la situación. Cuando uno se dice a sí mismo que es un error humano, no tiene ganas de que, además, le digan que mete la pata.

Marilyn pasó la tarde de su último día de Navidad en casa de los Greenson con su exmarido, Joe DiMaggio. Por la noche, hablando con Joanie y con Joe, se tranquilizó. Bebieron champán. Pero cuando Greenson entró en la habitación, pareció incomodarse, inquietarse. DiMaggio le preguntó qué le pasaba. Entregada al amor que le tenía su analista, apenas veía qué papel jugaba ella en su dominio. Le contó a su exmarido que el analista la aconsejaba en todos los asuntos de importancia: qué amigos debía conservar, con quién tenía que salir, qué tipo de películas debía rodar, dónde tenía que vivir, cuánto tenía que pagarle a Eunice Murray, a la que Greenson acababa de ordenarle que le subiera el sueldo.

Un mes después, considerando dañino que frecuentara tanto a los Kennedy, y deseando al mismo tiempo ocupar más espacio en la vida de Marilyn, el psicoanalista la urgió a tomarse unas vacaciones en México antes de empezar a rodar *Something's Got to Give*. Marilyn apreciaba en él una evolución que no habría sabido definir, y empezaba a verle como a un ser pasional más que como a un salvador que la quería. Imperceptiblemente, su relación cambiaba de tono. En cierta medida, había una especie de dos en uno, un solo pensamiento inconsciente, un único amor, pero de sí mismo.

Marilyn había tenido, como cualquier otra, su historia de amor. Cada uno tiene la suya. Algunos tienen muchas. Algunas de ellas son innombrables. ¿O es siempre la misma? No todas se escriben. ¿Cómo escribir ese tipo de amor en el que cada uno desvelaba lo que no era consciente de ser? Se puede morir de amor. Y además, ¿podía definirse ese

amor? Están esas palabras que sólo se dicen cuando ya no son ciertas: «Te quiero». Y están esas otras palabras: «Ya no te quiero», que se dicen confiando en que sean verdad. Nunca se dice «Te quiero» sin que esa frase tenga también —y a veces únicamente— el sentido de: «¡Ámame!». El enganche de Greenson empezaba a adquirir resonancias inquietantes. Una especie de locura amorosa a dos bandas es lo que había surgido de sus relaciones cada vez más íntimas. Pero ese amor era una pasión con caídas, recuperaciones, bloqueos, lágrimas amargas y oscuras delicias. Una pasión de transferencia. Si el amor es siempre recíproco —todo el mundo ama para ser amado—, la pasión es asimétrica. Como el enamorado, el apasionado ama el amor. Pero más secretamente, a punto de pasar del amor al odio, también quiere no querer y, sin duda, no ser querido.

Brentwood, Fifth Helena Drive, febrero de 1962

Cuando Marilyn decidió regresar a Los Angeles, conservando su apartamento en Nueva York, la ciudad californiana ya no era la que había conocido en su infancia y juventud. Con cerca de seis millones de habitantes, se había convertido en una especie de animal plano e informe que extendía por doquier sus autopistas infinitas, que eran como venas cargadas de la sangre coagulada de un tráfico bañado en el vapor cobrizo de las brumas de la polución. Cada manzana hacía parpadear sus *diners* en forma de nave espacial mientras, un poco más lejos, el neón de un supermercado abierto las veinticuatro horas del día deslumbraba a la noche. En las colinas de Hollywood, un octógono de cemento ofrecía residencias «con vistas al cine» en el barrio donde, desde hacía treinta años, las villas de estilo mediterráneo de las estrellas del cine mudo se ocultaban entre las palmeras gigantes y los eucaliptos.

Desde su regreso a Los Angeles ocho meses antes, Marilyn vivía en una residencia situada en el 882 de Doheny Drive, cerca de Greystone Park, al norte de Beverly Hills. Un estudio sin encanto y con un nombre en la puerta, Stengel, el de su secretaria. Las abundantes mudanzas que había llevado a cabo se complicaron por la necesidad de transportar cada vez su piano, el *Baby Grand* blanco. Ya no sabía en cuántas casas, habitaciones de hotel o apartamentos había vivido; del albergue de la YMCA en Hollywood al Château Marmont; del hotel para putas Biltmore al Beverly Hills Hotel; de un apartamento junto a la vía del tren en Van Nuys a una *suite* real en Manhattan. Había dormido en garajes restaurados y en los apartamentos presidenciales del Carlyle, pero ni una sola vez en su propia casa. «Una superestructura sin fundamentos», así se había descrito a sí misma ante un periodista hacía un tiempo.

A principios de año, Marilyn compró una casa en el barrio de Brentwood, una zona de West Los Angeles que ofrecía la ventaja de ser barrida por los vientos que venían del océano y de haber conservado la forma de una ciudad, y hasta de un pueblo, en el tejido gangrenado de la Ciudad de Ningún Sitio. El principal atractivo del barrio consistía en estar a medio camino de los estudios de la Fox en Pico Boulevard y la casa de su analista en Santa Monica. Marilyn había tomado la decisión de convertirse en propietaria después de una sesión en la que Greenson, mientras la acompañaba a la salida, le había dicho: «Cuídese. ¿Quiere que la acompañen a su casa?». Sonaba raro, *a su casa*, pensó Marilyn. Se daba cuenta de que no tenía una «casa propia», que nunca la había tenido. Respondió: «¿Sabe qué? Hace poco, en una fiesta, me pidieron que firmara en el libro de honor. Junto a mi nombre, que nunca consigo escribir sin una breve duda previa, puse en la columna destinada a la dirección "Ninguna parte"».

Después de dos hospitalizaciones psiquiátricas y de dos intervenciones quirúrgicas, ahora quería una casa propia, pero que fuera como la de *él*. Pues eso era lo único que la atraía de la casa que compró a través de un contrato preparado por Mickey Rudin: que era la réplica, menos bonita y más pequeña, de la de su psicoanalista. Una falsa hacienda en un barrio sencillo, tranquilo, al final de una calle sin salida. Apenas vivió en ella seis meses.

En la parte de atrás, una pequeña piscina, un poco de césped y algunos árboles sobre un terreno inclinado que llevaba a un profundo barranco. En el interior, pocas cosas. Un suelo de azulejos, máscaras pegadas a las paredes, un péndulo regalado por Carl Sandburg, cerámica de distintos colores y un calendario azteca decoraban las frías habitaciones, que parecían inacabadas. El mobiliario era escaso, como si Marilyn no confiara ni en la casa ni en quien la ocupaba. En compañía de Eunice Murray, se fue a México en febrero para comprar muebles de estilo hispano y reproducir en pequeño el hábitat del doctor. «¿Sabe una cosa? —le había dicho la gobernanta, quien le había hecho contratar a su yerno, a su hermano y a dos amigos—, esa casa me la conozco bien: fui yo quien se la vendió».

A Marilyn le gustaba esa casa de Fifth Helena Drive, sus vigas oscuras en el techo, toscas y sin ornamento. En la terraza sentía la fuerza de los árboles, que le hacía pensar en la solidez de los brazos masculinos cuando te sostienen sin aprisionarte. Le gustaban las paredes de enlucido blanco, rugosas como la piel de una madre que trabaja con las manos. El suelo cubierto de una moqueta blanca envolvía los pasos cuando entrabas en la habitación. Greenson le había dicho: «Será para usted el hijo que perdió, el marido del que se ha divorciado. Eunice será una presencia maternal, y yo, que no andaré lejos, la protegeré como un padre. La casa le dará serenidad». Marilyn no había contado las casas por las que había pasado durante treinta y cinco años, pero eran cincuenta y siete. La de ahora era la buena. La última. Donde se quedaría para siempre. Donde dejaría de tener miedo.

La última película de su contrato con la Fox, la última casa para hacer feliz a Greenson. Era un poco como pasar página, pero ya estaba bien. Y hasta con Greenson, a fin de cuentas, tal vez llegaría el día en que asistiría a su última sesión.

—Me he enterado de que te has comprado una casa —le dijo André de Dienes cuando se la encontró un tiempo después.

—Sí, y mi psicoanalista me ha felicitado por la elección. Un gran salto en la resolución de mi enganche transferencial, ¿verdad? ¡Vaya que sí! Me he ido de Beverly Hills, que estaba a tres calles de su consulta, y estoy a dos pasos de su domicilio en Santa Monica. Hasta tuve una impresión extraña cuando vi que vivía en la calle Franklin. A los veinte años, yo viví un tiempo en Franklin Avenue, en Hollywood. Había abandonado a los «padres adoptivos» que me habían recogido cuando no tenía trabajo y me moría de hambre. Pero ya estaba harta de sus orgías nocturnas, quería estar en mi propia casa.

—Lo importante es que te encuentres a gusto en Brentwood.

—Sí. No es gran cosa. No es nada, en realidad. Pero es una nada con piscina y esa nada me gusta. Ya ves, en el fondo, lo que me gusta de esta ciudad es su ausencia, su nada. Un montón de chozas perdidas en una selva de sentimientos confusos, completamente muerta. Y es que Los Angeles no intenta parecer una ciudad, ni siquiera aparenta ser bonita. Es como yo me

siento cuando no actúo: deslavazada, sin memoria, un simple cuerpo tendido. No acaba de ser. No acaba de desaparecer. ¡Sí! Siguiendo el consejo del médico, me he comprado una casa. Por algo hay que empezar: representa una posible seguridad. Me siento en casa. Pero ¿qué quiere decir eso? Es en casa donde siempre te están esperando los fantasmas.

Poco antes de su muerte, Marilyn tuvo que rellenar un impreso oficial que incluía la casilla «Nombre del padre». Escribió con rabia: «Desconocido».

Santa Monica, calle Franklin, marzo de 1962

Greenson comprendió enseguida que Marilyn tenía la intención de volver a Nueva York tan pronto como terminara su última película para la Fox. Siempre consideró que Nueva York era su auténtica dirección. Antes de viajar a Florida y a México, pasó doce días en Nueva York entre el 5 y el 17 de febrero. Cada día acudía a las clases de Strasberg. Cada noche, Greenson la telefoneaba. A continuación, visitó en Miami a su exsuegro, Isadore Miller, justo antes de volar hacia México. Para Greenson, ese viaje constituyó un breve descanso. Marilyn, bajo la atenta vigilancia de Murray, se dedicaba a sus cosas. Un amante que era un guionista de izquierdas, José Bolaños, algunos encuentros con el círculo de exiliados comunistas Zona Rosa en casa de Fred Vanderbilt Fried: nada que pudiera preocupar al psicoanalista que la había animado a que se tomara unas vacaciones. Vanderbilt era un viejo amigo, cosa que su paciente ignoraba pero que interesaba mucho al FBI. Un documento fechado el 6 de marzo y encabezado por la leyenda MARILYN MONROE – SEGURIDAD NACIONAL – C (de comunista) fue enviado por la oficina de México a J. Edgar Hoover, alarmado al ver a la amante del presidente de Estados Unidos hablando con rojos de temas que afectaban a la seguridad nacional.

Marilyn comenzó a ser investigada a finales de 1961. Diferentes personajes se aliaron o se hicieron la competencia. DiMaggio la espiaba por celos, pero se veía a menudo con el gánster que llevaba el casino Cal-Neva Lodge, en el lago Tahoe, Skinny D’Amato, quien escuchaba las conversaciones de Marilyn por órdenes de Sam Giancana. El FBI también había intervenido su teléfono, y J. Edgar Hoover había alertado al Presidente ante posibles intentos de la mafia de desestabilizarle por medio

de su relación con la actriz. Marilyn llamaba a menudo desde cabinas públicas, tanto en Nueva York como en California.

A la vuelta de México a principios de marzo, Marilyn, que se encontraba en un estado lamentable, desembarca en el aeropuerto internacional de Los Angeles. Sostiene una petaca de alcohol contra el pecho y apenas puede andar. Tres días después, en la ceremonia de los Globos de Oro, llega borracha, colgada del brazo de su amante mexicano y luciendo un vestido verde escotado por detrás. Cuando la aplauden para darle la estatuilla de oro a la mejor actriz, apenas puede subir al estrado. Su conato de agradecimiento se entrecorta y no se entiende. La mayor parte de los presentes piensa que Marilyn está acabada, pero esa misma tarde se va a la Fox y le asegura a Peter G. Levathes, vicepresidente encargado de la producción, que tiene muchas ganas de empezar el rodaje.

—¿Estás segura? Yo diría que estás hecha polvo. ¿Qué te ocurre?

Marilyn no responde. Levathes le dice que le ha encargado a Nunnally Johnson, guionista de dos de sus anteriores películas, que reescriba *Something's Got to Give*.

Al día siguiente, Marilyn se va al Beverly Hills Hotel para hablar con el guionista.

—Vengo a ver al señor Johnson —le dice a la recepcionista—. Tengo una cita.

—¿A quién debo anunciar?

—A una puta.

Vacían varias botellas de champán. «Hacía dos años que estaba perdiendo fuelle —contó Johnson tiempo después—, y estaba convencida de que esa película la devolvería a la primera línea».

—No hables tan alto, que nos escuchan —le dijo la actriz.

—¿No estarás un poco paranoica?

—Hasta los paranoicos tienen enemigos, como dice ese chiste que cuentan los psicoanalistas. Pero hablemos del papel.

—Me estás dando una idea. Supongo que recuerdas mi película *Las tres caras de Eva*, de hace cuatro años. Yo ahora te vería bien como «las dos

caras de Ellen» en *Something's Got to Give*. Una mujer llena de amor y de inocencia y, al mismo tiempo, una zorra de lo más turbio que vuelve para vengarse del hombre que la dio por muerta.

—No. Nada de papeles trágicos. ¡Basta, ya está bien! No te olvides de que tienes a Marilyn Monroe. Hay que sacarle partido. Quiero que haya una secuencia conmigo en bikini. Y en cuanto a las dobles, también estoy harta de eso. ¿Sabes una cosa? Cyd Charisse quería salir rubia en la película. Para que me calmara me dijeron que se quedaría en un castaño claro. Pero inconscientemente quiere ser rubia —concluyó con superioridad.

Johnson se quedó pensativo, pero no tardó mucho en descubrir que la Fox, intentando evitar cualquier peligro, había hecho teñir de un color más oscuro el pelo de la rival. Decepcionado por los cambios constantes impuestos por la Fox, se daba cuenta de que la película era fundamental para la carrera de Marilyn y de que ella, tanto si la hacía como si no, saldría perdiendo, como sucede con ciertas jugadas de ajedrez. Esa película, o se hacía y salía mal o se abandonaba el proyecto y le echaban la culpa a ella.

Marilyn había alquilado una habitación en el Beverly Hills con Bolaños durante los días en que habría obras en su casa. Llegó muy angustiada a su sesión del primero de marzo:

—Nunnally Johnson va a enviar a la mierda a la Fox, que no sabe lo que quiere. Nadie sabe qué final darle a la película, ni cómo tiene que acabar la historia, si en comedia o en tragedia.

—No la veo nada bien como para volver a casa esta noche. Quédese con nosotros hasta que la cosa mejore.

No sería la primera vez que se quedase a pasar la noche en casa de los Greenson, así que aceptó la oferta durante el tiempo necesario para recuperarse.

El analista instala a su paciente en una habitación del primer piso. Aleja al amante mexicano, a los amantes, a los maridos. Unos días después, de noche, DiMaggio viene a buscarla para llevarla a casa. Greenson, en presencia de otros dos médicos, se niega a que Marilyn abandone su habitación.

—Está sedada. Quiero calmarla. Ya le diré cuándo puede volver.

Marilyn se entera de que Joe la espera y quiere verle, pero el analista se lo prohíbe. Ella protesta y grita. Joe insiste. Dirigiéndose a uno de los psiquiatras que estudiaban psicoanálisis bajo su supervisión, Greenson dijo:

—Ahí tiene un buen ejemplo de carácter narcisista. Ya ve lo exigente que es. Todo se tiene que hacer a su antojo. No es más que una niña. ¡Una pobre infeliz!

El futuro analista no necesitaba una larga experiencia clínica para adivinar que Greenson estaba en plena proyección y que era él el pobre infeliz que luchaba contra su dependencia no analizada y que se había convertido en el prisionero de su prisionera.

DiMaggio hizo lo mismo que había hecho en la clínica Payne Whitney: sacó a Marilyn de su internamiento en casa de Greenson, no sin gestos melodramáticos por ambas partes. En ese momento, los colegas del psicoanalista empezaron a alarmarse, pues cada vez lo veían más intervencionista y más autoritario. Con Milton Wexler a la cabeza, todo el Hollywood psicoanalítico encontraba esta historia de lo más singular. Lo que podía resultar justificado por motivos técnicos se revelaba a sus ojos como una debilidad. En vez de permitirle a Marilyn que rebuscara en sí misma nuevos recursos para su independencia y su autonomía de acción y pensamiento, su analista cada vez la hacía más dependiente mientras se aseguraba su propia dominación sobre ella. Los más severos hablaban de «locura a dos» en un marco que aparentaba constreñir y adaptar. Los más indulgentes apartaban la vista de esas prácticas poco ortodoxas, pero que tampoco transgredían ninguna ley penal, moral o deontológica. La autoridad personal y el dominio intelectual que Greenson ejercía sobre la institución psicoanalítica de Los Angeles y sobre la formación que en ella se dispensaba acallaron las críticas y se acabó optando por abstenerse de cuestionar en lo más mínimo ese tratamiento rico en chistes y rumores.

Cuando acabó el guión, Nunnally Johnson se fue de California. Marilyn se levantó excepcionalmente temprano para despedirle. Se le echó al cuello y lo acompañó al aeropuerto. Tras su partida, todo se degradó con gran rapidez. Una noche, desde su nueva casa, Marilyn llamó a Henry Weinstein.

—¿Sabes lo que acabo de vivir? He encontrado la dirección de mi padre, me he disfrazado, he ido a verle y me he entregado a él.

Weinstein despertó a Greenson y le contó la historia.

—Es un fantasma que me cuenta a menudo. Le sobran los fantasmas. Uno de ellos es de lo más común entre las mujeres jóvenes: quiere irse a la cama con cualquiera que le recuerde a un padre. Es su fantasma del momento. ¡No me molestes por semejantes tonterías! Buenas noches.

Weinstein, que estaba bastante versado en el psicoanálisis, pensó que el fantasma podía muy bien ser la proyección del de Greenson. Años después, dirá: «Me duele pensar en ellos. Creo que Ralph era el más dependiente de los dos». Milton Rudin decía de su cuñado: «Todo el rato está temiendo que le pase algo. La compasión le perderá».

Santa Monica, calle Franklin, finales de marzo de 1962

Unos días después, Greenson le anuncia a Marilyn su próxima partida para Europa. No le dice que uno de los motivos del viaje es volver a ver a Anna Freud en Londres. Durante las siguientes sesiones, Marilyn no habla. Al analista no le sorprende su tristeza, y detecta en esa crisis la irrupción de angustias masivas de abandono. La dependencia de Marilyn se había intensificado, y esa separación la destrozaba. A Hildi no le importa poner cierta distancia entre su marido y esa paciente que se había convertido, prácticamente, en toda su clientela. «Mi mujer tiene miedo de dejarme solo en casa —le dijo Greenson a un amigo—. Debería internar a Marilyn en una residencia. Sería más seguro. Para mí. Para ella sería la muerte».

El psicoanalista se debate entre irse o quedarse a su lado. Se lo dice. A finales de mes, al amanecer de un sábado, ve aparecer a Marilyn en su casa mucho antes de la hora habitual a la que se levanta.

—Me han instalado un calentador y el fontanero me ha dicho que no tendría agua durante treinta minutos. Voy a lavarme la cabeza aquí.

—Si insiste. Pero ¿a qué vienen estas prisas matutinas?

—Peter Lawford tiene que venir a buscarme para llevarme a Palm Springs, donde voy a pasar el fin de semana con el presidente Kennedy.

Se lava el cabello, regresa a su casa, se hace peinar y pasa varias horas vistiéndose y maquillándose para volver a transformarse en Marilyn. Lawford se dedica a recorrer el pasillo de un extremo a otro. Marilyn sale de su habitación con una peluca negra puesta por encima de su peinado. Previamente, se ha despedido de Greenson con el pelo mojado, contenta como una cría, feliz por haber dejado a su salvador preocupado.

Si quería impedir que Greenson la abandonara, difícilmente podría haber encontrado un truco mejor. Ese fin de semana constituía el modelo preciso de situación que alarmaba al psicoanalista. Reconocía de inmediato la tendencia de Marilyn a dejarse explotar y le preocupaba ver cómo le daba a su relación con Kennedy una importancia desmesurada. Greenson escribió enseguida a Anna Freud, diciéndole que ya no estaba seguro de poder ir a Europa. En la separación de su paciente sólo quiere ver un problema técnico, pero debe reconocer que la situación es también muy dolorosa para él. Marilyn lo mismo podía disfrutar de una auténtica independencia que hundirse en una regresión que le arruinaría las vacaciones. Greenson no sabe si sobrevivirá a la tormenta. Confía en que ella no se muera mientras le invaden la culpabilidad y el rencor. Weinstein le incita a quedarse. El analista se ha convertido en un elemento central en la existencia de esa actriz de la que depende una película en preproducción, con lo que se siente sorprendido e inquieto al verla partir en tales circunstancias.

Unos años después, Greenson escribirá en su *Tratado*: «Para muchos pacientes, los fines de semana o los intervalos entre sesiones sugieren la pérdida de un ser querido. El intermedio del fin de semana tiene entonces valor de separación, de desapego, de ruptura, de desunión o de punto final. El paciente se comporta como si hubiera perdido el objeto de su amor. El fin de semana equivale entonces a un rechazo por parte del analista. Pero, para ellos, el simple hecho de conocer cómo emplea el tiempo el analista puede también sustituir a éste. Saber lo que el fin de semana significa para el analista es una complicación suplementaria. Ahí llegamos al problema de la contratransferencia, que será convenientemente abordado en el tomo II».

Ralph Greenson nunca escribió el segundo tomo de su *Tratado*.

Santa Monica, calle Franklin, principios de abril de 1962

El poeta y narrador Norman Rosten y su mujer, dos amigos que Marilyn tenía en Nueva York, llegaron a Hollywood para trabajar en una película. Marilyn les llamó de inmediato.

—Es domingo, vamos a ver a mi psicoanalista. Os lo quiero presentar. Le he dicho a su mujer que iríamos.

Rosten dudaba.

—¿De verdad podemos?

—Es un hombre maravilloso, y su familia también. Os caerán bien y vosotros les caeréis bien a ellos.

—¿Y qué haremos? ¿Hablar de ti?

—Vale, hace mucho que no oigo hablar de mí. Os vuelvo a llamar enseguida.

Al cabo de unos minutos, Marilyn les anunció que no sólo estaban invitados, sino que podrían quedarse a escuchar música de cámara:

—¡Música de cámara! Y no en una habitación, ¡sino en un bonito salón!

Las presentaciones fueron un tanto empalagosas:

—Mi amigo el poeta y su mujer, que es una gran persona. Son una pareja maravillosa.

Greenson y Hildi se mostraron acogedores, distendidos, naturales. Marilyn se instaló a un lado, muy natural también. Parecía que estaba en su casa. Llegaron los demás músicos. Formaron un cuarteto. Mozart fue interpretado por un Greenson en plan aficionado entregado y cargado de pasión que disimulaba las notas falsas con fogosa vehemencia.

Después del concierto, Norman le recordó a Marilyn aquella fiesta en Nueva York, tres o cuatro años atrás, en la que habían asistido a un recital

del pianista ruso Emil Guilels. Envuelta en su llamativo vestido, Marilyn se había inclinado sobre su acompañante: «Relájate, Norman —cuchicheó con su famosa risita—, nadie sabe quién eres». Le volvió ese recuerdo y susurró en un tono melancólico y alegre a la vez:

—Sí, siempre es así. Cuando escuchas música, nadie sabe quién eres. No irán a buscarte.

Rosten no entendió esta última frase. Hizo un aparte con el psicoanalista.

—¿Se pondrá bien? ¿Está mejorando?

—El método que utilizo para cuidarla puede parecer extraño, pero creo firmemente que el tratamiento debe adaptarse al enfermo, y no a la inversa. Marilyn no es una paciente analítica. Necesita una psicoterapia que también sea analítica y que la ayude. Le he permitido tratar a mi familia y convertirse en amiga nuestra porque sentía que, en su vida actual, necesitaba una experiencia que compensara las carencias afectivas que ha sufrido desde la infancia. Tal vez a usted le parezca que he transgredido algunas reglas, pero si tengo suerte puede que, dentro de unos años, Marilyn pueda seguir un auténtico análisis. Aún no está preparada. Me creo en el derecho de decírselo, ya que ella les considera, a Hedda y a usted, sus mejores amigos, y alguien tiene que compartir mínimamente mis responsabilidades. Lo hablé con ella y me dio permiso para hablar con usted.

Cierto tiempo después, Hedda Rosten se despidió de Marilyn antes de irse de Los Angeles.

—Te echaré de menos. Cuídate mucho. Prométeme que descansarás antes de que llegue lo más duro de la película.

Marilyn asintió:

—Estoy en buena forma. Al menos físicamente, ya que no mentalmente —se echó a reír y se dio un golpecito en la frente—. Todo está aquí dentro. Por lo menos, eso es lo que dicen.

Beverly Hills, Rodeo Drive, 25 de marzo de 1962

No le gustaba la noche. A medida que el día agonizaba, se iba convirtiendo en alguien inestable, oscuro, mezquino consigo mismo y con los demás. Se entregaba a su manía crepuscular. Alarmada por la aparición de la noche, como si se tratara de una quemadura, no pensaba más que en telefonear. Durante horas. No tanto para hablar como para escuchar voces. Por eso Greenson había programado sus sesiones hacia el final de la tarde.

Una noche de primavera, Marilyn llama a Norman Rosten.

—¿Puedes venir? Tengo una cena en la ciudad con alguien al que te quiero presentar.

Cuando Rosten llega, ella le dice a través de la puerta entornada:

—Estaré lista en unos minutos. Vete a la habitación del fondo. Ya le he hablado de ti.

Era Frank Sinatra. Los dos hombres toman asiento, beben, conversan. Pasa un cuarto de hora, pasan dos, pasan tres… Cubierta por un vestido indio de color verde claro, Marilyn aparece por fin. Sinatra la abraza. Ella murmura:

—Es un poeta. Si necesitas un buen escritor para una película, él es magnífico.

Al día siguiente, de buena mañana, Marilyn telefoneó a Rosten:

—¿Qué opinas de él?

Su voz denotaba impaciencia, pero él no sabía si ello se debía a la alegría o al pánico. Unos días después, Rosten partió de nuevo hacia el este. Se tomaron unas copas de despedida en casa de ella, junto a la piscina.

—La próxima vez te podrás bañar —dijo Marilyn—. Daré una fiesta en la piscina.

—Te prometo que me quedaré en el agua contigo hasta que me rescaten.

—Precisamente estuvimos ensayando para *Something's Got to Give*. Tengo que estar desnuda en una piscina. Espero que el texto que me den también esté desnudo.

Una última copa de champán, un último beso. De esos besos, breves y tensos, que intercambiamos cuando pensamos confusamente que igual no volvemos a ver a la otra persona.

—Bésalos a todos de mi parte. Te dejo, que tengo que ir a ver a mi médico.

Se vieron de nuevo. Una vez. Un domingo de marzo, el último. La noche anterior, Marilyn había asistido a una fiesta de recogida de fondos para Kennedy. Había bailado con Bobby y no se había separado de los dos hermanos. El Presidente regresa a Washington, mientras que Marilyn duerme hasta el mediodía. Angustiada, llama inmediatamente a Norman y lo convoca en Fifth Helena Drive.

—Al final del callejón. Ahí me encontrarás.

Sale del salón para recibir a Rosten. Titubeante, cruza las solapas del albornoz; carne triste, párpados hinchados, rostro abotargado. Atontada por el sopor, se acerca a la ventana tapándose los ojos.

—Ay, Dios mío, preveo un domingo siniestro.

Para levantarle la moral, Rosten le propone visitar las galerías de arte de Beverly Hills. En Rodeo Drive hay una exposición de pintura moderna. Marilyn empieza a relajarse y a divertirse. Compra un cuadrito al óleo, un estudio en rojo, abstracto. Luego se fija en una escultura de Rodin, un bronce que muestra los rostros de un hombre y una mujer unidos en un beso. Una imagen tan lírica como poderosa. «Apasionada», dice, aunque no se trate de la palabra exacta. La actitud del hombre se le antoja feroz, rapaz, casi brutal, mientras que la de la mujer le parece inocente, dócil, humana. Marilyn contempla la estatua durante unos instantes y luego decide comprarla. El precio superaba los mil dólares. Rosten le sugiere que se lo piense.

—No —le dice ella—. Si piensas demasiado en algo es que no te apetece de verdad.

Paga con un cheque. Durante el trayecto de vuelta, Marilyn sostiene la escultura en equilibrio sobre las rodillas y la mira intensamente. Dice entusiasmada:

—Míralos qué monos. Él le hace daño a ella, pero también la quiere amar.

En sus ojos hay entusiasmo y temor. Rosten recuerda su visita de unos años atrás al ala Rodin del Metropolitan Museum de Nueva York. Se quedaron una hora mirando manos de Rodin.

A medida que se acerca a Brentwood, Marilyn se va poniendo de un humor cada vez más mustio.

—Pararemos en casa de mi psicoanalista. Quiero enseñarle la estatua.

—¿Ahora? —le pregunta su amigo, preocupado por el tono que empiezan a adoptar los acontecimientos.

—¡Por supuesto! ¿Por qué no?

—No se presenta uno en casa de la gente sin avisar.

Marilyn se detiene ante su casa y se va a telefonear mientras Rosten la espera en el coche. Vuelve anunciando que ya tienen permiso para visitar al médico. Se lanza al interior del coche y dice entre risitas:

—Vámonos a ver a mi doctor.

Greenson les recibe cortésmente. Marilyn deja enseguida la escultura en la repisa que hay junto al bar.

—¿Qué le parece?

El analista responde que se trata de una obra de arte magnífica. Marilyn, que está muy nerviosa, no deja de tocar las caras de bronce. Su voz adquiere un tono combativo.

—Y bien, ¿qué significa? ¿La besa o hace como que la besa? Me gustaría saberlo.

Furiosa, con una voz aguda, insiste:

—¿Usted qué cree, doctor? ¿Qué quiere decir? ¿Qué es esto? Parece un pene.

Se refería a una especie de espolón de bronce, enganchado al molde, que parecía atravesar el cuerpo de la mujer. Tras examinar la situación, Greenson llega a la conclusión de que no se trata de un pene. Pero Marilyn no deja de repetir:

—¿Usted qué cree, doctor? ¿Qué significa esto?

—¿El qué? ¿El regalo en sí mismo o el hecho de que usted me lo haya dado? Ese obsequio quiere decir que a menudo utilizamos lo que nos une a alguien del que dependemos para tenerle bien atado a su vez.

—No era un regalo. ¡Me lo quedo yo!

Rosten acompañó a casa a Marilyn, que estaba que trinaba. Se tomaron unas copas de champán y ella pareció animarse un poco. Colocó la escultura, con precaución, sobre la mesa del salón y dio unos pasos hacia atrás para admirarla. No dijo nada más. Por la noche, no consiguió dormir. Romeo no había querido saber nada de sus besos. Miró a su alrededor. Los muebles y los objetos que había adquirido en México aún no estaban allí. En el cuarto de estar sólo se veían una silla y una mesa baja; y en la cocina, las alacenas y los apliques habían sido arrancados por el inquilino anterior. Siguiendo su ritual nocturno, dos teléfonos, uno blanco y otro rosa, provistos ambos de largos cables, habían sido colocados sobre sendos cojines en la habitación de invitados. En el suelo de su habitación, una pila de bolsas de diferentes tiendas, un tocadiscos y unos cuantos discos.

En cierta ocasión, le había escrito a Greenson —y se lo había repetido cien veces— que no sabía para qué servía la noche. La respuesta era sencilla: para esperar. Para decirle al que se demora: «¡Vuelve!». Esa noche no había nadie al que decirle nada. El compañero se llamaba Nembutal, Librium, Midtown, Demerol o hidrato de cloruro. Cuando la limusina de la productora vino a recogerla por la mañana, la casa parecía desierta y nadie abrió la puerta. Dos horas después, Greenson encontró a Marilyn cubierta por una ligera sábana de satén blanco, sumida en un coma medicamentoso.

Santa Monica, calle Franklin, abril de 1962

Por *Something's Got to Give*, Marilyn Monroe tenía que cobrar 100 000 dólares; es decir, la tercera parte de lo que recibía Dean Martin, que interpretaba el papel del marido olvidadizo que se volvía a casar. Dean siempre le había tenido mucho cariño a Marilyn, pero la veía más perdida que nunca. Sinatra estaba a punto de dejarla y tenía una novia nueva, Juliet Prowse, desde enero. Cuando Peter Lawford le presentó a Marilyn a Robert Kennedy, Sinatra se alegró de que el ministro de Justicia en lucha contra la mafia, y protector de la reputación de su hermano, cayera a su vez bajo el influjo de una de sus exnovias. Y Marilyn, por su parte, se dio de bruces contra el encanto de los Kennedy. Ahora le tocaba al más joven, Bobby. Pero la verdad es que el cruce entre el fiscal general y la diosa rubia platino fue tan furtivo como torpe. Dean Martin, aunque fuera amigo y socio de Sinatra, quería demasiado a Marilyn como para dejarla a merced de los hermanos y de su camarilla política o mafiosa. En cierta medida, le daba pena y le debía el poder hacer esa película: Dean había sido elegido por insistencia de ella.

—¿Mañana a qué estamos? —volvió a preguntar Marilyn, de pie ante la entrada de Greenson.

—A 9 de abril —repuso el analista.

Era el comienzo del rodaje. Como la vuelta a clase. Un truco letal del que sólo podía escapar haciéndose la muerta o la tonta. Marilyn tenía que volver a los estudios y, encima, bajo la dirección de Cukor, que la odiaba desde que sus problemas y sus ausencias habían estado a punto de conseguir que *El multimillonario* fuera un fracaso.

Marilyn se indigna ante Greenson:

—A ése no es que no le gusten las mujeres, allá él con quién se acueste. Es que las odia. Hasta el punto de no poder ni plantarles una cámara delante. No es capaz ni de intentar entender qué es lo que piensan, qué es lo que desean. No, él espera que se desplomen, que el rímel, el maquillaje y las lágrimas se fundan en un pringue asqueroso. ¿Sabe que ha insistido en situar el plató de rodaje de *Something's Got to Give* en su propia casa? Eso dice mucho. Ése está muy ocupado mirándose a sí mismo, a sus bonitos objetos, a su lujosa mansión. ¿Sabe a qué se dedica, por la noche, con sus chavalitos junto a la piscina? Lo sé porque tengo un amigo homosexual que forma parte de su círculo. Organiza un concurso de falsas Marilyn. Se disfrazan, imitan mis andares, mi vocecilla de tontita viciosa. Tranquilo, que a usted tampoco le aprecia, mi buen doctor. Cuando le preguntan si estoy en disposición de rodar, siempre dice: «Yo no sé nada, hablen con su psiquiatra».

Greenson la escuchaba y se preguntaba si lo que ella rechazaba era realmente esa película y ese director o si se trataba del personaje de la rubia tonta que debía interpretar de nuevo, después del papel trágico de su última película, *Vidas rebeldes*.

—Conocí a Cukor. No tuve la impresión de caerle mal. Incluso me pidió que le ayudara a hacerla actuar correctamente. No le odia.

—¡Vaya que no! Un periodista le preguntó lo que pensaba de mí. Le respondió que yo era tan nerviosa que perdía el *raccord* de una escena a otra, y que había que preguntarle el porqué a mi psiquiatra. Pues mire, señor Cukor, no sé cómo mantener el *raccord*, ni con qué ni con quién, de una escena a otra porque no me siento en continuidad conmigo misma, sino siempre dispersa. Y siempre me estoy preguntando cómo quieren que sea en cada momento preciso.

Al cabo de unos instantes, recuperó el resuello.

—Y sin embargo, me gusta ese guión. Después de un naufragio, una mujer acaba en una isla tropical junto a un hombre muy guapo. La declaran muerta. Su marido se vuelve a casar. La mujer, salvada milagrosamente, intenta volver con su esposo. Sus hijos no la reconocen. Se hace pasar por una canguro. Su marido está preocupado, pero la segunda mujer lo tiene dominado…

Greenson la interrumpió:

—Ya lo sé. Me he leído el guión y conozco la película de la que está sacada, *My Favorite Wife (Mi mujer favorita)*. ¿Por qué no puede interpretar a Ellen? ¿Le molesta que no la reconozcan como persona, que la corten, que se apoderen de su imagen?

—Usted no entiende nada. Un día me dijo que los hombres que más me habían marcado eran fotógrafos: André de Dienes, Milton Greene y, ahora, George Barris, con el que me acabo de cruzar. Hombres que miran. Pero, precisamente, ver no es conocer. Quiero ser vista, vista sin cesar, desde todos los ángulos, por todos los ojos, por todas las miradas, las de los hombres y las de las mujeres; pero es para que no me conozcan.

—¿Y por qué tiene tanto miedo a ser filmada y tantas ganas de ser fotografiada?

Marilyn guardó silencio. Cuando notaba que estaba yendo al fondo, cuando veía venir la muerte y sabía que nadie le daría la mano para atravesar la carretera y acompañarla a la escuela el día del comienzo de las clases, sólo le quedaba un recurso: hacerse retratar, encontrarse en la imagen. La imagen es magia, y hablar es una molestia. «Me sientan mal las escenas de las películas, no las sesiones de fotos», le decía a Milton Greene cuando vivían juntos en Weston, Connecticut.

—Le he hecho una pregunta —atacó el analista.

Marilyn repuso en voz alta:

—Tengo miedo cuando debo hablar, interpretar escenas, recitar palabras escritas ante el ojo muerto de la cámara. En la foto, me toman, me disparan. Ése es el término, ¿no?: *to shoot* (disparar). Hablan de *disparar* una escena, un plano, como el que tira con fusil. Pero sin una palabra; no como en el cine sonoro. Prefiero a los hombres que hacen sus cosas y las mías sin frases y sin pedirme además que haga comentarios. ¿Sabe una cosa? ¿Sabe qué es lo que me sostiene en los rodajes y me permite actuar? Pues eso que también se llama un *shot* (inyección). Desde *La tentación vive arriba*, aguanto con lo que me inyecta Lee Siegel, el médico de la Fox, con su jeringuilla mágica. *Play it again, Lee. A good youth shot*. Enchúfame una buena «dosis de juventud».

Y Marilyn se fue.

El inicio de *Something's Got to Give* fue una pesadilla. Las primeras tomas tuvieron que ser canceladas hasta el 23 de abril, y Marilyn aprovechó para irse a Nueva York, donde asistió a una cena en honor a JFK en un ático con vistas a Park Avenue. Llegó a la fiesta pasadas las diez, luciendo una palidez sublime, como una brasa blanquecina a punto de apagarse, como una princesa de ceniza. Acercándose de manera informal al Presidente, le dijo: «*Hi, Prez!*». Éste se dio la vuelta, le sonrió y repuso: «*Hi!* Ven, que te presentaré a unas personas». Y acto seguido desaparecieron. Antes de volver a Hollywood, Marilyn fue a ver a Lee Strasberg. Hablaron de la película en preparación, revisando una escena tras otra, varios días seguidos. A su regreso a Los Angeles, le esperaba una sorpresa. El guión de Nunnally Johnson que había leído y ensayado fue reescrito en su totalidad por George Cukor y el guionista Walter Bernstein.

La noche del 22 de abril, domingo, al salir de su sesión con Greenson, Marilyn, que se encontraba en un estado de pánico intenso, se hizo llevar a Hermosa Beach, al sur de Los Angeles. Una vez allí, sacó de la cama a su antigua peluquera, Pearl Porterfield, para que le tiñera y le peinara el cabello con vistas a enfrentarse a las cámaras en cuanto llegara el alba. Pearl había peinado a estrellas del cine mudo, y era famosa por haberse encargado de las ondas suaves y blancas de Mae West. Como era su costumbre, Marilyn se hizo decolorar también el vello del pubis. El rodaje empezó sin ella. Fue incapaz de levantarse durante una semana, y sus únicos contactos fueron las visitas cotidianas de su analista. En la película era Cyd Charisse, que interpretaba a la segunda mujer de Dean Martin, la que consultaba a su psicoanalista para entender lo que le ocurría. El 30 de abril, contra los consejos del médico, Marilyn se presentó en los estudios y rodó durante unos noventa minutos antes de desplomarse en su camerino y pedir que la acompañaran a casa. Se vio obligada a guardar cama de nuevo entre el 5 y el 11 de mayo.

Mientras se esforzaba en recuperarse y Cukor se resignaba a rodar secuencias en las que ella no salía, empezaba a cundir el pánico en la Fox. En esos mismos momentos, la productora rodaba en Europa *Cleopatra* bajo

la dirección de Joseph L. Mankiewicz, y esa película era un monstruo que se tragaba millones de dólares. Los problemas sumados de ambos proyectos amenazaban ruina. Greenson había garantizado que Marilyn acudiría cada día al plató y que la película estaría acabada en la fecha prevista. No había imaginado que la actriz pudiera ponerse físicamente enferma. Los ejecutivos de la Fox le llamaban con regularidad para recordarle sus compromisos y para intentar entender por qué habría de desear la estrella la quiebra de la productora. ¿Realmente estaba enferma? ¿Se dedicaba a la práctica del sabotaje porque se consideraba mal pagada? ¿Sufría una depresión? ¿Se drogaba? Greenson respondía con informes tranquilizadores.

Beverly Hills, Roxbury Drive, mayo de 1962

Ese día, Marilyn llegó a la sesión descompuesta.

—Con que ésas tenemos. Así que de verdad se va a ir y me va a dejar. Joanie me lo dijo antes de ayer.

—En efecto, pero ya se lo había dicho yo…

—Sí, pero no me lo acababa de creer. Es verdad, ¿no?

—Voy a tomarme unas vacaciones para hacer un viaje por el Mediterráneo con Hildi. Primero, ella tiene que ir a ver a su madre a Suiza, pues acaba de sufrir un ataque cardíaco. Y yo, en el camino de vuelta, tengo que ver a mi editor en Nueva York para hablar de mi libro sobre la técnica psicoanalítica. Tengo derecho a unas vacaciones, ¿no? Y además, no la voy a dejar; debo dar en Jerusalén una conferencia sobre la transferencia.

—Sí… No… ¡Mierda! Ayer hice un esfuerzo, estaba en el plató veinte minutos antes de la hora, a las seis de la mañana, y para una simple prueba de maquillaje. Trabajé hasta las cuatro de la tarde y luego vine a mi sesión. Pero hoy, cuando me he enterado de que Hildi se iba a ir, y usted también, irse de verdad, me he desmayado durante media hora nada más llegar al plató y me han tenido que llevar a casa. Usted no se da cuenta. He salido de la cama destrozada. He transportado mi cuerpo hasta el cuarto de baño, como si fuera el de otra. *¿Algo se va a romper?* Sí. ¡Yo!

—He pensado en algo —le dijo el analista—. Si le diera un objeto que me perteneciese, así, en prenda, usted me lo podría devolver a mi regreso y sería como una especie de nexo material, como un talismán entre nosotros. Coja, por ejemplo, una pieza de este ajedrez de cristal. ¿Qué me dice?

Esa noche, tras acompañar a Marilyn hasta el umbral de su villa, Greenson se sentó ante su escritorio y transcribió las frases intercambiadas durante la velada. Asimismo, empezó a redactar un artículo para mostrar

cómo, con ese tipo de paciente, había tenido que actuar y no solamente hablar. Dar, y no esperar y recibir. El artículo, que aborda el lugar y el papel de objeto transicional otorgado al ajedrez como sustituto del analista, no pasó de un esbozo y Greenson sólo pudo reemprenderlo y terminarlo doce años después de la muerte de su paciente. Escribir para olvidar. Escribir para borrar el hecho de que había perdido la última partida de ajedrez. Todavía dudaba: ¿cómo hablar de ella sin nombrarla? En caso de que se publicara, todo el mundo reconocería a esa paciente sin nombre, a pesar del título neutro que le había dado al texto para evitar el tono pasional: «Objetos transicionales y transferencia». Es el único texto publicado por Greenson en el que menciona, sin nombrarla, a su paciente más famosa.

> Le dije a una paciente joven y emocionalmente inmadura que iba a asistir a un congreso internacional en Europa al cabo de tres meses. Ella había desarrollado con respecto a mí una relación de transferencia de lo más dependiente. Habíamos trabajado de forma intensiva los determinantes múltiples de su enganche y de su dependencia y no habíamos avanzado mucho. Y un buen día la situación cambió de manera dramática cuando me dijo que había encontrado algo que podría ayudarla a superar la ausencia. No se trataba de una nueva visión de sí misma ni de una nueva relación que había iniciado, sino de una pieza de ajedrez. A la joven le habían regalado hacía poco un juego de ajedrez de marfil tallado. La víspera de su sesión, había contemplado el juego a través de la luz burbujeante de una copa de champán. De repente, se quedó pasmada ante el parecido del jinete blanco del ajedrez conmigo. Inmediatamente, eso le proporcionó una sensación de bienestar y hasta de triunfo. El jinete blanco era su protector. Le pertenecía, podría llevárselo con ella a cualquier parte. Él la vigilaría y yo podría irme tranquilo a Europa sin tener que preocuparme por ella. Debo confesar que, pese a mis inquietudes, experimenté cierto relajo. La principal dificultad que debía afrontar mi paciente en mi ausencia era una aparición pública de gran importancia durante la que tenía que salir a escena. Y ahora estaba segura de triunfar porque pensaba esconder a su jinete blanco en un pañuelo o en un fular y él la protegería de sus nervios, de su angustia, de su malestar. Posteriormente, me sentí tranquilizado y encantado cuando supe, estando en Europa, que el acto había sido un éxito total. Sin embargo, poco después me hizo unas llamadas telefónicas de lo más aterrorizadas. Mi paciente había perdido el jinete blanco y estaba fuera de sí, asustadísima, tan de luto como el niño que ha perdido la manta que le tranquiliza. Uno de mis colegas, que la seguía durante este período, me dijo que ninguna de sus intervenciones tuvo el menor efecto sobre su desgracia. Me sugirió, incluso, que acortara mi viaje y regresara. Yo odiaba la idea de interrumpir las vacaciones y no estaba seguro de que mi regreso fuera de la más mínima utilidad. Pero, sorprendentemente, así fue.
>
> Nada más verla, observé cómo disminuían su ansiedad y su depresión. Fue entonces posible trabajar durante varios meses sobre el modo en que me había utilizado como una especie de talismán, de amuleto, más que como analista. El talismán, la pieza del ajedrez, le

había servido como una manera mágica de apartar el daño y la desdicha. Esa pieza la había protegido ante la pérdida de algo precioso.

Beverly Hills, Roxbury Drive, 8 de mayo de 1962

Marilyn volvía a llegar tarde a todas las sesiones. El psicoanalista le preguntó si eso tenía algo que ver con su próxima partida.

—Cuando me visto para venir, lo hago lo más lentamente posible. Me hace feliz darme cuenta de que llego tarde. Me esperan, luego me desean. Ya no confían en verme. Recuerdo los años en los que nadie me quería, nadie me veía, nadie me esperaba. Yo era la pequeña, la que hace los recados, incluso para mi madre.

—¿Por qué ella? De hecho, ¡lo que usted siempre ha esperado es el regreso de un padre!

—Ahora siento una satisfacción extraña al castigar a los que me esperan. Pero no la tomo con ellos, sino con personas de otra época. No es Marilyn Monroe la que se hace esperar, sino Norma Jeane. Mire, durante mucho tiempo creí que ser amada significaba ser deseada. Ahora creo que ser amada es poner de rodillas al otro, dejarlo a tu merced. Por cierto, ahora tengo dos jinetes en mi tablero. Dos hermanos. Quiero a uno, creo. El otro me desea como un niño a un pastel. Ya está, eso será todo por hoy, como dice el doctor Greenson.

De regreso de su última sesión antes de que su analista se fuera a Europa, Marilyn aprieta en la palma de la mano la figura de ajedrez. Se sirve una copa y contempla a través de ella a ese jinete deformado por una anamorfosis dorada. Llora. ¿Por qué hay siempre ese velo de cristal entre yo y mi madre, entre yo y mi imagen? Se acuerda del rodaje de *Vidas rebeldes*. Miller y Huston querían hacerle interpretar a una Roslyn casi invisible detrás de una ventana mientras un hombre la buscaba con la mirada. Y en la siguiente secuencia, ella tenía que escrutar con inquietud su imagen en un espejo mientras se maquillaba. «Al diablo las ventanas y los

espejos. Muéstrame directamente. No me pongas debajo de un cristal», le había gritado al director.

Garabatea unas líneas en su cuaderno de notas:

> Martes 8. Me ha hecho un regalo. Un ajedrez. Un juego de reyes y bufones. Todas las piezas pueden matar y comer. La más fuerte es la reina. El rey está muerto desde el principio. No sé para quién juego. Hago avanzar mis piezas en la oscuridad.
>
> No me gusta escribir. Debería encontrar otra cosa. Igual es que me gusta demasiado leer. Los libros, los que de verdad me gustan, cuando los leo por primera vez tengo la impresión de estarlos releyendo, de haberlos leído ya. Un poco como esa gente que, cuando la conoces, piensas que ya la conocías de antes. Hoy he encontrado esta frase de Kafka: «El capitalismo no es únicamente un estado de la sociedad, sino un estado del alma». No termino los libros. No me gustan las últimas páginas. Las últimas palabras. Las últimas tomas. Las últimas sesiones.

Esa misma noche, muy tarde, Greenson llamó a la puerta de Wexler.

—¿Puedo hablar contigo?

—¿De ella?

—¡Evidentemente! ¿De quién, si no? Te voy a confiar a la loca. Cuidado con ella. Se engancha de una manera inimaginable. De pequeña le pasaron cosas terribles, realmente terribles, violaciones, seducciones a cargo de sus padres adoptivos. Al principio pensaba que esos abusos sexuales eran meros fantasmas, pero ahora creo que tuvieron lugar. Tengo la impresión de estar desbordado, de que no puedo con ella. Desde la primera sesión, dos son las cosas que me han quedado claras. Uno. No íbamos a realizar un análisis clásico, con el marco bien delimitado y la escenografía del diván de espaldas al sillón. Dos. Sólo nos podría separar la muerte, la suya o la mía.

—¡Bonito panorama! ¿Y qué esperas de mí, que haga de canguro?

—Me voy a Europa seis semanas. No puedo dejarla sola y no estoy seguro de que sobreviva aunque tú me sustituyas.

—Ya puestos, ¿por qué no te la llevas con vosotros?

—Freud lo hacía con sus pacientes favoritos.

—También realizaba análisis gratuitos e invitaba a sus pacientes a comer con él en su casa o en la consulta. Era muy charlatán en las sesiones y hasta analizó a su propia hija… Pero ¿qué prueba eso? Pues que Freud a

veces no era nada freudiano y violaba las reglas que él mismo había establecido. ¡Eso es todo!

—No me entiendes. Llevo dos años intentando desintoxicar a Marilyn de los barbitúricos. Pero en realidad se los he seguido proporcionando. El otoño pasado, sin ir más lejos, cuando estaba terminando el rodaje de una película y me consultaba siete veces a la semana. Y a mis espaldas, Hyman le enchufa las inyecciones milagrosas de Lee Siegel. Pero el psicoanálisis en sí se ha convertido para ella en una droga. Con una rapidez asombrosa, se ha instaurado entre ella y yo una dependencia mutua. Dependo de su dependencia hacia mí. Tienes que saber que, en mi ausencia, la he autorizado a llamar a mis hijos si necesita cualquier cosa.

—¿No estarás exagerando? —le preguntó Wexler—. Espera, que te voy a leer una cosa.

Se levantó, se acercó a una pila de papeles que había en una estantería, se hizo con un montón de hojas grapadas y leyó:

—«El psicoanálisis no es el tratamiento más adecuado en situaciones de urgencia o en los primeros cuidados psiquiátricos. Cuando se presenta una situación semejante en el curso de un análisis, por lo general hay que aplicar una psicoterapia no analítica. El deseo de calmar la tristeza del paciente es fundamentalmente contrario al análisis y a la comprensión de sus problemas». Firmado: Ralph R. Greenson, doctor en Medicina.

—¡Para ya! ¿Cómo cuidar sin intervenir, si es necesario por la fuerza? La fuerza del amor es lo único de que disponemos. Soy su analista, quiero encarnar una imagen paternal positiva, la de un padre que no la dejaría tirada, que despertaría su conciencia o, por lo menos, la trataría con bondad.

—Pero ¿dónde termina la terapia del amor? Tú ya sabes que el amor no siempre está ausente en los pacientes esquizofrénicos al límite. El amor fabrica la locura ajena, igual que la falta de amor.

—No creo. No en mi caso. Todo es una cuestión de gradación. Pero yo no describiría como un dominio amoroso mi relación con Marilyn.

—¿Quién es tu Julieta, Romeo? Vuelve a leer la obra: ¡acaba mal! —concluyó el colega mientras Greenson abandonaba la consulta sin decir nada, mirando al vacío.

Universidad de Ann Arbor, Michigan, 1969

Siete años después de la muerte de la actriz, Ralph Greenson fue invitado a pronunciar una conferencia sobre la técnica psicoanalítica. Seguían sin gustarle mucho esos ejercicios de alto voltaje en los que él daba el espectáculo, pero había aceptado por amistad con un antiguo colega que había abandonado California para dar clases en la universidad.

—«Errores en los comienzos de los tratamientos psicoanalíticos y psicoterapéuticos». Ése es el tema sobre el que quería hablaros para vuestra formación clínica en esta hermosa universidad de Ann Arbor. Puede que sea porque Michigan está lejos de California, o porque Marilyn Monroe se borra de mi memoria como de la vuestra, queridos estudiantes, pero quisiera hablar de ella como no lo he hecho en público hasta ahora.

»En 1960 yo no era exactamente un principiante, pero, sin embargo, cuando me enviaron a la actriz, tuve de inmediato la intuición de que debería olvidar todo lo que sabía y volver a empezar de cero. Fue terrible cuando murió. Sentía que había que continuar. Y eso es lo que hice. Yo estaba muy afectado y mis pacientes también. A algunos les parecía que me había quedado sin capacidad de reacción. Se enfadaban conmigo al verme tan frío e impersonal. Me preguntaban cómo había podido volver a trabajar al día siguiente o cómo había podido aceptar a semejante paciente. Estaban furiosos conmigo porque había decidido, para poder verla a diario, reducir o suprimir sus propias sesiones. Otros pacientes me decían que lo sentían mucho por mí. Como si me soltaran la fórmula ritual de las condolencias: “Lamento mucho esta gran pérdida”. Y yo captaba el doble sentido: “Una gran pérdida para usted”. O también: “Soy yo quien le ha perdido, usted ya no es el mismo”. Me compadecían y se echaban a llorar. Con algunos de

ellos, también yo lloré. No podía contenerme y ellos me vieron llorar. Con otros, aún tenía los ojos llorosos y ni se daban cuenta.

»Han pasado siete años y sigo destrozado. No sé si llegará el día en que lo supere por completo. Evidentemente, Marilyn había tenido varios terapeutas antes que yo, pero me pregunto qué es lo que debería haber hecho para salvarla. Tal vez sufrí una especie de delirio de grandeza cuando pensé que podía triunfar donde otros habían fracasado. En un viejo estudio sobre los jugadores patológicos, discerní una conexión entre la necesidad del jugador de exponerse al destino y su aspiración a ser todopoderoso. Puede que mi decisión de ocuparme de Marilyn Monroe no fuera más que un juego demasiado ambicioso, una apuesta demasiado audaz. Tal vez quería pasar a la Historia como "el analista de Marilyn Monroe". Puede que al final el jugador perdiera. Creo que jugué al póquer cuando tocaba jugar al ajedrez. O no jugar a nada. Era una pobre criatura a la que intenté ayudar y a la que finalmente herí. Es posible que mi juicio estuviera nublado por la necesidad del poder absoluto. Sí, claro que sabía que era un caso difícil; sin embargo, ¿qué habría debido hacer? ¿Derivarla a un principiante? Sé que su amor era narcisista y que, seguramente, me profesaba un odio a la medida de su dependencia. Pero me había olvidado de mi viejo precepto: "Cada día, un deseo de muerte consciente y asumido, y a olvidarse del psicoanálisis".

Hollywood Heights, Woodrow Wilson Drive, abril de 1970

El nombre del psicoanalista no aparece por ninguna parte en los informes relativos al fallecimiento de la actriz Inger Stevens. El día antes de su muerte llevaba un traje pantalón de seda cruda y una blusa negra. Su peinado, como de costumbre, era como un pastel de rubios rizos estirados hacia arriba, lo que la hacía parecer aún más alta. Su rostro no denotaba más tristeza de la habitual, y sus ojos de un azul desleído ofrecían una mirada de fría desesperación. En la noche del 30 de abril de 1970, fue hallada por una amiga, Lola McNally, inconsciente sobre el suelo de su casa en Woodrow Wilson Drive, casi en la esquina con Mulholland Drive. Abrió los ojos y dijo algo incomprensible. Llevada en ambulancia al hospital, falleció por el camino.

De la investigación se encargó el mismo forense que había llevado la de Marilyn, el doctor Noguchi, quien decretó una sobredosis de barbitúricos. Se contemplaron tres hipótesis: asesinato disfrazado de suicidio, crisis cardíaca motivada por una ingesta masiva de alcohol y drogas, o un suicidio real. Las condiciones de la muerte siguen siendo sospechosas: acababa de firmar un contrato para una serie de televisión cuyo título, *Juego mortal*, adquiría extrañas resonancias al ver su cuerpo retorcido con la cara pegada al suelo de la cocina. Habían retirado la alfombra del dormitorio. Con vistas al rodaje, había comprado un armario nuevo y parecía muy excitada ante esta vuelta a la actividad. El teléfono no estaba en la sala de estar, como de costumbre, sino en el dormitorio, donde no había una toma para el cable. Tenía el brazo contusionado y un corte en el mentón, y su sangre reveló la presencia de un medicamento contra el asma, enfermedad que no padecía.

Había invitado a cenar en casa al actor Burt Reynolds, al que nunca se incluyó en la investigación y que doce años después se convertiría, bajo la dirección de Blake Edwards y gracias a un guión de Milton Wexler, en «el hombre que tenía problemas con las mujeres». Wexler no será el único punto de contacto entre la actriz muerta y el psicoanálisis hollywoodiense. Durante mucho tiempo, su analista había sido Ralph Greenson.

Inger Stevens tuvo una breve carrera cinematográfica durante los años sesenta. Había nacido dos años antes que Marilyn y, al igual que ella, empezó como modelo y corista, para luego seguir en Nueva York las mismas clases de teatro en el Actor's Studio. Quería convertirse en una «actriz de verdad», decía. Se ignora si ella y Marilyn llegaron a conocerse en esa época, o antes incluso, en Hollywood. Tras abandonar su Kansas natal, Inger había llegado a Union Station a bordo de un autobús de la Greyhound, sola y sin equipaje. Como Marilyn, pero en más marginal, podía interpretar papeles cómicos, dramáticos o románticos; y cuando le ofrecían apariciones de tono sexual, respondía simplemente: «Espero que no me encasillen». Su papel más conocido fue el de un episodio de *En los límites de la realidad* de 1960, «El autoestopista», en el que una mujer con alucinaciones cree recoger a la Muerte mientras ésta hace autoestop en una carretera que va del oeste al este.

Cuando se enteró de la muerte de Inger Stevens por *Los Angeles Times*, Greenson estaba trabajando en un libro que trataría de los fracasos del psicoanálisis, una especie de secuela de *Técnica y práctica del psicoanálisis*, publicado tres años antes. Volvió a pensar en las últimas horas de la otra rubia. Luego se dijo que la única manera de no pensar ni en la una ni en la otra era escribir un artículo sobre esas *Swinging Chicks of the Sixties*, esas actrices sin roles, perdidas en sus sueños de gloria, en el que hablaría de sus fracasos y no del suyo propio a la hora de curarlas a través del amor. Encontró una carta que Inger le había escrito pocos años antes: «Vivo en una constante sensación de inseguridad, con una timidez paralizante que disfrazo de frialdad. La gente me considera distante, pero lo que ocurre es que tengo miedo. Me deprimo con frecuencia. Procedo de un hogar roto, mi matrimonio fue un desastre y siempre me siento sola».

Greenson cerró el expediente en el que había archivado sus notas del análisis de Inger. Se reclinó en el sillón, cerró los ojos y volvió a ver su bello y hermoso rostro, sus ojos de niña. Escuchó de nuevo su voz sorda y teñida de una falsa seguridad.

—¿Una carrera? Una carrera no te estrecha entre sus brazos, ¿verdad, doctor? Lo que más echo de menos es alguien con quien compartir las cosas. Siempre me he entregado y me he perdido en amores donde yo era la única que daba algo. No se puede vivir así. O acabas en Union Station rodeado por siete mil personas que van y vienen sin verte.

—Tiene su trabajo como actriz. A la gente le encanta verla en la pantalla.

—No es a mí a quien ven. Estoy muy orgullosa de hacer lo que hago. Quiero triunfar en la vida. No quiero morir diciéndome que he ido carretera abajo, arrastrándome hacia el agujero, y que eso ha sido todo. Me gustaría dejar algo después de mí, haber contribuido a lo que ha aportado mi generación. Y eso lo conseguiré con mi trabajo de actriz.

El analista no pudo impedir pensar que, de hecho, había sido una mala actriz. Y sin saber muy bien por qué, decidió no asistir a la incineración del cuerpo de su paciente, anunciada para dos días más tarde. Nunca escribió el libro sobre los fracasos del psicoanálisis, ni tampoco el artículo sobre el suicidio de los pacientes, ni el de las estrellitas de Hollywood de los años sesenta. Demasiadas lágrimas removidas. Las cenizas de Inger fueron a parar al Pacífico, lanzadas por una mano amiga desde el muelle de Santa Monica.

Beverly Hills, Roxbury Drive, 10 de mayo de 1962

Al recibir por primera vez a Marilyn en su cita del mediodía, Wexler se quedó pasmado ante su hinchada palidez. Le recordaba a una muñeca vieja, a una pelota de niño abandonada en un rincón de una habitación del pasado. Ahora le tocaba a él hacerse cargo de la paciente que Greenson había abandonado a su suerte. Sabía que sufría, pero no quería encasillarla en un «problema de identidad». Todo el mundo lo decía: Marilyn no sabe quién es. Tiempo atrás, había recibido en el umbral de su casa de Brentwood a una criada que venía a ofrecer sus servicios. Marilyn le estrechó afectuosamente la mano.

—No me puedo creer que usted sea Marilyn Monroe —dijo la mujer.

—Bueno, yo tampoco estoy muy segura. Supongo que sí, pues todo el mundo lo dice.

¿Era eso un signo de locura? Gracias a su experiencia con actores y gente conocida, Wexler tenía tendencia a pensar, más bien, que los locos son los que se toman por la persona cuyo nombre ostentan y a la que interpretan socialmente; y el hecho de que Marilyn hable de sí misma en tercera persona y diga a menudo y en voz alta «¿Quieres que yo sea ella?» le parecía, por el contrario, de una profunda sabiduría.

Wexler fue amigo y colega de Greenson desde la posguerra hasta la muerte de este último, en 1979. Le apoyó todo lo que pudo durante lo que no había más remedio que describir como su episodio depresivo o su duelo melancólico. Pero pensaba que su colega no había elegido el camino adecuado. Para curar a los esquizofrénicos no había que celebrar su disgregación, sino detectar su destructividad y contenerla, por la fuerza o la

rabia si era necesario. En los años sesenta, Wexler fue denunciado ante las instancias deontológicas de Los Angeles Psychoanalytic Society por el tratamiento a una esquizofrénica a la que le había aplicado sus métodos. Una paciente le acusaba de haberla atacado físicamente. Greenson, que ocupaba el despacho contiguo, irrumpió en el de Wexler cuando oyó los gritos. Tuvo que agarrar a su colega y mantenerlo inmovilizado contra el suelo para separarlo de su paciente, que no dejaba de gritar. El presidente de la asociación, Leo Rangell, decidió abrirle un expediente. Se estudió el extraño comportamiento de Wexler, quien mantenía que una gran proximidad física y psíquica —pero también una violencia asumida— era necesaria en la terapia de pacientes esquizofrénicos. Sus prácticas clínicas ya habían sido denunciadas con anterioridad. Wexler, que fue previamente fiscal del distrito en Nueva York, antes de convertirse en psicoanalista, se defendió de esas acusaciones. Aportó un episodio discutible ocurrido cuando cuidaba a sus primeros esquizofrénicos. «Era una paciente grande y musculosa. Un día, se me acercó y me pegó un golpe en los testículos. De manera refleja, le pegué un puñetazo en la cara. Y ella me dijo: "¿Por qué lo ha hecho?". Era la primera frase sensata que pronunciaba en años. Tuve un papel muy activo en prohibir toda provocación sexual o agresiva por parte de la paciente, pues ahí había una amenaza para la relación terapéutica. Cuando ella quería utilizar la fuerza en mi contra, yo le hacía comprender con claridad que estaba dispuesto a emplear una fuerza equivalente contra ella. Posteriormente, cuando con una frecuencia que, por cierto, disminuyó con rapidez, fui de nuevo atacado por ella, hice lo que tenía que hacer para inmovilizarla; y cuando la provocación física rebasaba los límites, generando en mí un resentimiento violento y el deseo de poner fin rápidamente a su comportamiento agresivo, hacía un poco más que inhibir sus movimientos y respondía a la fuerza con la fuerza, como ya le había avisado. Salvo una o dos excepciones, no hubo enfrentamiento verbal o físico que no acabara con una mutua relajación y un intercambio afectuoso. Mi paciente siempre me agradeció que pusiera fin a sus amenazas y a las fuerzas que la habían sumergido. Cada batalla llevaba a una mejoría clínica, y pude contener sus demandas y sus violencias con una dosis creciente de violencia, de afecto, de interpretación y de educación. Para curar a los

esquizofrénicos hay que administrarles dosis crecientes de amor, y el enfrentamiento físico es una manera de hacerlo».

Finalmente, Wexler no fue condenado por sus iguales; y cuando volvía a pensar en esos debates veinte años después, sonreía. «¡Pobre Romi! Con el “Caso Marilyn” no supo ver la agresión bajo la depresión, ni responder golpe por golpe y cuerpo a cuerpo a la destructividad de su no tan dulce paciente. Allá él. En cuanto a mis queridos colegas de la LAPSI, no me gustan los oportunistas ni los hipócritas. Prefiero, incluso, a los cínicos que se hacen con el poder y lo arriesgan antes que a los que tienen miedo de perderlo».

Wexler había soñado con ser escritor. En sus últimos años, le dio vueltas a una novela llamada *Romeo y Marilyn*, pero no llegó a escribirla. No por respeto a la memoria del amigo desaparecido, sino por incapacidad creativa al abordar tan tarde una tarea tan larga.

Los Angeles, Pico Boulevard, mayo de 1962

El 10 de mayo, Greenson y su mujer partieron por fin hacia Europa para pasar allí cuatro semanas. Esa desaparición, llevada a cabo en un momento especialmente crítico para Marilyn, sigue siendo un misterio. A varios colegas les contó que iba a pronunciar unas conferencias; a la Fox le dijo que su mujer estaba enferma y debía ir a una clínica suiza para que la cuidaran; y a Marilyn le aseguró que se trataba de la salud de su suegra.

Cuatro días después, tras tres semanas de rodaje en las que apenas había trabajado, Marilyn se levantó tres horas antes de subirse a la limusina que la llevaba a través de las calles desiertas de Los Angeles en dirección a Pico Boulevard. El Lincoln Continental de color negro descendía por las colinas bajas de Brentwood levantando una enorme nube de polvo que se veía desde Century City. Para llegar al nuevo *bungalow* que le serviría de camerino, tenía que pasar por delante de los edificios de oficinas que dominaban la sede del Estudio. En lo alto de un inmueble metalizado, los despachos de la dirección ocupaban una posición estratégica y controlaban con facilidad las idas y venidas de las estrellas.

Entre las anotaciones breves e inconexas de sus dos últimos años de vida, Marilyn escribió en un cuaderno rojo:

> Esto no es un dietario al que decirle cada día: «Querido diario». Es un cuaderno lleno de estados de ánimo, tan descosidos y sucios como la ropa que tengo tirada por ahí…
>
> Me he enterado de que los miembros del servicio de seguridad de la Fox, muchos de los cuales eran viejos amigos, se dedicaban a apuntar mis horas de llegada y de salida para unos informes confidenciales. Qué asco. Desde entonces, algunas mañanas, bajo del coche ante una pequeña entrada de servicio y envío la limusina a cruzar la verja de la entrada principal. ¡Sin mí! Hasta los días en que realmente no aparezco, mi coche con cristales ahumados llega y se detiene de manera bien visible ante mi *bungalow*. Estar o no estar, ¿cuál es la diferencia? ¿Y para quién? ¿Por qué? Cuando pienso en lo poco que dura mi vida y en la eternidad que la

precede y que la seguirá, y en ese pequeño espacio que ocupo, me asusto y me sorprendo de verme aquí en vez de allí. No hay ningún motivo para estar aquí en vez de allí, más ahora que en otro momento. Voy a jugar al ajedrez con esos zorros de la Fox. El ajedrez se me da bien…

Marilyn, que había desaparecido de nuevo tras la primera vuelta de manivela de *Something's Got to Give*, reapareció para tres días y medio de rodaje a principios de mayo. Luego, el día 17, abandonó el plató en plena jornada laboral. Dos días después, tenía que cantar en el Madison Square Garden en honor del presidente de Estados Unidos, que celebraba su cuadragésimo quinto y último cumpleaños. El comité ejecutivo de la Fox le había rogado a la actriz que no abandonara el plató para irse a Nueva York. Rechazando la increíble publicidad que esa actuación de una de sus mayores estrellas le daría a la película, la productora le envió a su abogado, Mickey Rudin, una carta de dos páginas en la que se la amenazaba con despedirla. «En el caso de que la señorita Monroe se ausente, dicho acto constituiría un incumplimiento deliberado de sus obligaciones. En el caso de que la señorita Monroe volviera y el rodaje se reemprendiera, esa reanudación no constituiría una renuncia de la Fox a despedir a la señorita Monroe, como se estipula convenientemente en su contrato».

Henry Weinstein se dio cuenta de que Marilyn pensaba ir a Nueva York pasara lo que pasara. «Miren, se trata de una chica que sale literalmente del arroyo, que fue abandonada por su madre y cuyo padre desapareció. Una chica que ha vivido en una miseria siniestra. Y ahora le va a cantar el *Cumpleaños feliz* al presidente de Estados Unidos. Es incapaz de resistirse». Nadie le hizo caso.

En esa misma época, Norman Rosten le envió a Marilyn una cinta magnética de una media hora de duración en la que leía poesía para una radio local. Sabía que le gustarían esos poemas, pero esperaba, sobre todo, que entendiera que pensaba en ella. Estaba muy sola y se enfrentaba a una crisis. Decía que era como en el ajedrez, lo que llaman *Zeitnot*: la desgracia de pensar que ya no se tiene tiempo de pensar. Ya no habrá tiempo para pensar en la desgracia. Rosten creía que esos poemas la ayudarían, que le representarían a su lado. Cuando llegó a Hollywood poco tiempo después,

su secretaria le dijo que Marilyn llevaba la cinta en el bolso e iba con ella a todas partes, como si se tratara de un amuleto de la buena suerte. Acababa de comprarse un magnetófono nuevo.

Una noche, Marilyn quiso que Norman escuchara sus poemas con ella. Lo prepararía todo. Él llegaría pronto, Eunice haría café y escucharían la cinta juntos. Tumbada en la cama, podría hacer avanzar y retroceder la cinta a su antojo, dándole al REWIND tanto como quisiera, y de esa manera se dormiría dejando que el aparato se parara automáticamente. Es decir, claro está, añadió, si es que él tenía que irse antes del final. Cuando Rosten llegó, Marilyn estaba en pijama. El café ya estaba listo. Bebieron y hablaron de su trabajo y de sus proyectos. De su mujer y de su hija. De su trabajo en Hollywood y de cuándo se marcharía de Hollywood. Marilyn confiaba en que la película avanzara. Se sentía ansiosa, pero decidida. Se metió en la cama y Norman se sentó en el suelo, al lado del magnetófono. Ella dijo: «Me he tomado un somnífero justo antes de que llegaras. Igual me duermo escuchando tu voz, ¿vale? E igual me eclipso antes del final».

Nueva York, Madison Square Garden, mayo de 1962

Un gemido ensordecedor anunció la llegada de un enorme helicóptero que se posó en la pista de los estudios de la Fox, cerca del plató 14. Peter Lawford saltó del aparato prestado por Howard Hughes y se precipitó al camerino de Marilyn para escoltarla hasta el artefacto azul que la llevaría al aeropuerto de Ingelwood. Dos horas después, Marilyn se embarcó en Los Angeles en dirección al aeropuerto de Nueva York, que aún no se llamaba JFK. La gala en honor del Presidente constituiría la primera ocasión en la que se subiría a un escenario ante una multitud desde su legendaria aparición frente a miles de soldados en Corea. En el avión, ensayaba el *Cumpleaños feliz*. Como los diecisiete mil espectadores de la gala, había pagado mil dólares por asistir, y le había dicho a Joan Greenson: «Normal. A tu padre hace años que le pago por hablar. Ahora tengo que pagar por cantar». Con la ayuda de Joanie, había ensayado su homenaje durante días.

Iba a ver de nuevo a John Kennedy, que era un amante ocasional. Seis días antes, fue su exmarido, Arthur Miller, quien cenó a la derecha de Jackie Kennedy durante un banquete en honor de André Malraux. En la mesa de honor estaban los escritores Saul Bellow, Edmund Wilson y Robert Penn Warren, los pintores Andrew Wyeth y Mark Rothko, el músico Leonard Bernstein y, en representación del teatro y del cine, George Balanchine, Tennessee Williams, Elia Kazan y Lee Strasberg. Marilyn no estaba. El matrimonio Kennedy parecía ratificar así la división que imponía el destino de la actriz y que ella había intentado romper viviendo en Nueva York y casándose con Miller: por un lado, la palabra y la cultura; por otro, el cuerpo y las imágenes.

De regreso en Nueva York, Marilyn Monroe estaba tan contenta como una niña admitida entre los mayores. Surcaba la ciudad en taxi. No le pedía al conductor que fuera hacia *Downtown* o hacia *Uptown*, sino «en esa dirección, por aquí, por allá». La ciudad era una fiesta de la que ella era la reina, un tablero de ajedrez que ella dominaba a través de la belleza y del poder de sus movimientos. Realizaba jugadas imaginarias sobre la cuadrícula de las manzanas sin saber muy bien contra quién. El rey blanco, ausente, alrededor del cual gira toda la partida. Las demás figuras. La madre, reina negra. Marilyn, reina blanca. Greenson, jinete blanco. ¿O negro? Los Kennedy, dos locos negros. Con Manhattan se vengaba de Hollywood. Manhattan era más que un recuerdo: era un relato, una historia que le hablaba de ella.

Las ciudades son como las lenguas. Hay algunas que las encuentras hermosas, pero que no las hablarás jamás. En Los Angeles los nombres ya no querían decir nada. Leía SUNSET STRIP, ANAHEIM o EL PUEBLO y eso sólo designaba un color indeciso, una marca étnica, un trazado infinito. Esos nombres eran como los de los sueños: ella los veía, extraños y familiares, bonitos o feos, pero no los entendía. En Manhattan, por el contrario, las discontinuidades obligaban a Marilyn a ser ella misma el enlace entre los tiempos atravesados y las cosas vistas. Sin hablar con nadie, se sentía implicada. Nueva York era la ciudad de los enlaces y le hacía olvidar a la ciudad de las separaciones, de las distancias infinitas entre los seres humanos y de los límites ínfimos entre la realidad y la ficción.

Llegó bastante tarde a su apartamento de la calle 57 Este y, a la mañana siguiente, recibió una carta de la Fox que ponía fin a su contrato. Pensó por un momento que si Greenson hubiera estado allí, las cosas no se habrían desarrollado de esa manera. Pero la asaltó una duda. ¿Y si, por el contrario, el psicoanalista, que estaba tan unido a Weinstein y a Rudin que en la productora se les conocía como «el equipo Marilyn», se había ido precisamente para dejarle bien claro a la Fox que se desentendía de su suerte y del destino de la película? Preocupada, ensayó con dificultad su actuación prevista para el día siguiente. Cuando llegó la noche en cuestión, durante el ensayo en su casa, el músico Richard Adler tuvo problemas para

hacerle repetir por trigésima vez *happy birthday to you*. Le dio miedo esa voz de pena que oía salir de ella, ese aliento marchito, esa articulación entrecortada. Sus palabras se convertían en caricias de aire y de placer que su boca dejaba escapar. A medida que pasaba el tiempo, su interpretación cada vez estaba más cargada de sexo; y cuando, después de Ella Fitzgerald, Peggy Lee y Maria Callas, Marilyn Monroe cantó por fin ante la muchedumbre, sólo pudo ofrecer, en imagen y sonido, una parodia de sí misma.

Bobby Kennedy asiste junto a su esposa a la fiesta organizada por el partido demócrata, pero JFK está solo. Jackie no ha venido. Peter Lawford, el cuñado del Presidente, presenta así a la estrella: «No sólo es impuntual, sino puntillosa». Tras una larga espera entre bastidores durante la que Lawford tiene que improvisar unas palabras, Marilyn surge de la oscuridad, titubeante, como una llama azulada, enseñándolo todo. Embutida en su vestido, sale a escena con pasos de *geisha*, como si se avergonzara de esas curvas ofrecidas a los miles de espectadores. Lawford anuncia a *the late Marilyn Monroe. Late* significa *tardona*, pero también *difunta*. Podríamos traducir ese juego de palabras (o ese lapsus) por: «Al fin desaparece Marilyn Monroe». La masa ríe en la oscuridad. Marilyn ha puesto en práctica la promesa que le hizo a Truman Capote: llegar tarde a su propio funeral. Entorpecida por el vestido blanco, se tambalea un poco sobre los tacones de aguja, acaricia el micro con la punta de los dedos, señala al Presidente en algún lugar de la penumbra, cierra los ojos, se pasa la lengua por los labios y empieza a cantar. Roto, flotante, ronco, su canto parece decir: todos se me han quitado de encima, Joe, Frank, Arthur, Romeo, porque era una chica mala. Ahora verán, ellos y cuarenta millones de americanos, lo mala que puedo llegar a ser.

Después del espectáculo, en la fiesta ofrecida en su casa por Arthur Krim, magnate del teatro neoyorquino, Robert Kennedy se agita como una libélula en torno a una llama. Avanzada la velada, el Presidente y Bobby se llevan a Marilyn a un rincón tranquilo y mantienen con ella una animada conversación durante un rato. Luego se ve a Marilyn bailar cinco veces en el curso de la fiesta con Bobby, bajo la mirada asustada de la esposa de éste, Ethel. Al amanecer del domingo, el Presidente y Marilyn Monroe

abandonan la fiesta y toman el ascensor privado que conduce al sótano del edificio de Krim. Desde ahí, atraviesan el túnel que lleva al Carlyle Hotel y suben directamente a la *suite* de Kennedy.

No volvió a ver a John Kennedy. Después de esa noche, el Presidente decidió romper con Marilyn y negar los rumores que empezaban a circular sobre su relación. Aunque se tomaron muchas fotos de la actriz con los dos hermanos, sólo se conserva una. Agentes del servicio secreto aparecieron a primera hora de la mañana por la redacción de la revista *Time* y se llevaron los negativos del laboratorio.

Cuando vio a Marilyn, justo antes de su partida, Joanie Greenson se había topado con una especie de muñeca sedada, blanda y fofa. Para el camino, para animarse ante la prueba que la esperaba, como le susurró al oído, le dio un librito infantil, *La historia de la pequeña locomotora que lo consiguió*, para que se lo llevara con ella a Nueva York. Pero cuando la estrella blanca subió al escenario del Madison Square Garden, llevaba un vestido tan apretado que resultaba imposible mantener contra su piel ni el libro ni el jinete de ajedrez. Animada por los tranquilizantes y el champán, con frío en el corazón, entró en la inmensa boca negra, cegada por los focos, arrastrando tras ella la sombra de su miedo. Cuando regresó a Los Angeles, le explicó a Joanie ese terrible momento: «Todo el mundo habló de mi vestido de 6000 dólares de tela transparente tan ajustada que Jean-Louis tuvo que coserlo conmigo dentro. No lo han entendido. No era el vestido lo que era una piel, sino mi piel la que era y sigue siendo un vestido de carne, es mi piel la que me sirve para no estar desnuda».

Beverly Hills, Roxbury Drive, 21 de mayo de 1962

En los papeles póstumos de Ralph Greenson archivados en UCLA se encuentra el esbozo de un libro que pensaba escribir: *Medicamentos y drogas en la situación psicoanalítica*. En el capítulo 12 puede leerse: «Cuando me fui de vacaciones cuatro semanas, consideré oportuno no dejar a esa paciente sin los medicamentos que debía tomar cuando estuviera deprimida o inquieta. En caso contrario, se arriesgaba a sentirse rechazada y pasar a la acción. Le receté un antidepresivo de efecto rápido en combinación con un sedante, el Dexamyl. Creía que se sentiría mejor si tenía algo de mí de lo que pudiera depender. Puedo resumir la situación diciendo que, durante esas vacaciones, pensaba que no podría hacer frente a sus angustias depresivas y a su soledad. Darle pastillas era darle algo mío para tragar, algo que le iría al interior y le ayudaría a superar el sentimiento de vacío terrible que la deprimía y la volvía loca».

Su psicoanalista se había ido. Ella se había ido. Él no regresaba. Ella volvió. Sostenida por las anfetaminas, Marilyn se presentó a trabajar a las seis horas quince minutos de la mañana del lunes 21 de mayo, treinta y seis horas después de la gala de Nueva York. Le había hecho saber a Cukor que estaba dispuesta a rodar las secuencias previstas para la jornada, pero que ni hablar de primeros planos. Se notaba que estaba enferma, y Whitey Snyder comprendió que ningún maquillaje borraría las marcas de cansancio del fin de semana. Le maquilló todo el cuerpo con un preparado especial, un litro de base bronceadora de Max Factor, media taza de blanco marfil y una gota de maquillaje blanco para payasos.

El miércoles rodó por fin la escena de la piscina. Marilyn sacaba a Dean Martin de la cama de Cyd Charisse. Por regla general, para ese tipo de

escena la actriz, o su doble, lleva una malla de color carne. Nadie esperaba que rodara la secuencia desnuda. Cuando la vieron salir, tras haberse deshecho de la malla bajo el agua, la reacción fue increíble. Todo el mundo quería estar en el plató. Weinstein llamo a los guardas de seguridad para proteger la entrada del estudio. Tras vencer la fiebre con anfetaminas y el dolor de cabeza con Demerol, Marilyn pasó cuatro horas en el agua mientras los obturadores hacían clic y Cukor ponía a rodar las cámaras. Al igual que Pat Newcomb, la encargada de prensa, había entendido que era una oportunidad de hacer publicidad de la película que no se podía despreciar.

La mayor parte de la siguiente jornada laboral se perdió. Pero se sustituyó por una sesión de fotos de desnudos. Cukor había invitado a tres fotógrafos: William Woodfield, Lawrence Schiller y Jimmy Mitchell. Vendidas a un precio total de 150 000 dólares, cincuenta y dos de esas fotografías fueron publicadas por setenta revistas de treinta y dos países. Marilyn había rodado cuando era una aspirante a actriz películas en las que aparecía sin nada de ropa. Y después había aparecido casi desnuda, en los límites de lo que imponía el código de censura: en *Niágara, Bus Stop* y, quince meses después, en *Vidas rebeldes*. Tampoco esta vez había pasado miedo en la escena. Por el contrario, en la piscina se había sentido renacer. Y no sólo porque hubiera perdido seis kilos en unas semanas y recuperado así sus medidas habituales. Siempre le ocurría la misma y extraña cosa. No era el cuerpo lo que le daba vergüenza: era la palabra. No había entendido que, tras su ruptura en 1956, Natasha Lytess publicara un artículo venenoso en el que interpretaba su desnudez como una prueba de desequilibrio psíquico. «Siempre desnuda, de la cama a la bañera; siempre desnuda, de la cocina al jardín; sin darse cuenta de nada, delante de las chicas de vestuario, de las maquilladoras, de los peluqueros», escribía la que había sido su compañera de apartamento y de cama durante un tiempo y que la había influenciado en su trabajo de actriz en veintidós películas, entre 1948 y 1955, hasta que Paula Strasberg la sustituye en *La tentación vive arriba*. «Se diría que estar desnuda la calmaba —sigue Natasha—, la llevaba a una especie de hipnosis. Interminablemente, interrogaba a su imagen en el

espejo, de pie o sentada, con el labio caído y los ojos pesados y entornados, absorta en su propio reflejo».

La obsesión de Marilyn por los espejos era innata. Te la encontrabas a menudo detenida ante su propia imagen. Ya adulta, sus amigos y colegas la veían constantemente estudiándose en un espejo de tres cuerpos, ajustando la caída del vestido o el trazo de una pestaña. Le resultaba casi imposible pasar por delante de un espejo sin buscarse. Truman Capote cuenta que un día la vio sentada durante horas ante su propio reflejo. Le preguntó qué hacía y ella le dijo: «La miro».

A principios de los años cincuenta, una noche en un club nocturno de Los Angeles. Cantaba Billie Holiday. Marilyn iba acompañada por su modisto, Bill Travilla. Éste le dijo que en el despacho que le servía de camerino a la cantante negra había un ejemplar de su calendario de desnudos colgado en la pared. Marilyn fue hacia allá y, sin soltar ni una palabra ni una mirada, se plantó ante sus propias fotos y se las quedó mirando en una especie de éxtasis. Billie le tiró el calendario a la cabeza y la echó, tratándola de tonta. Antes de instalarse en 1957 en el apartamento en el que vivió con Arthur Miller y que conservó hasta su muerte como refugio neoyorquino, hizo cubrir de espejos varias paredes, del suelo al techo.

Pero las fotografías tenían una ventaja fundamental sobre los espejos: había alguien detrás, una mirada, una persona. Y otro delante, que las veía; alguien que no eras tú. Las fotos no devuelven un reflejo invertido, sino una imagen que es la que los demás tienen de ti. Así te ven los demás, pues la palabra *objetivo* describe, mal que bien, esa singularidad de la mirada, ese *subjetivo* presente detrás de la cámara. Las fotografías unen lo que los espejos separan. Unas semanas antes de conocer a Ralph Greenson, Marilyn le decía a W. J. Weatherby: «Pienso a menudo que sería mejor no ser famosa. Nosotros, los actores, nos torturamos con nuestra imagen, somos, ¿cuál es el término?, narcisistas. Me paso horas sentada ante el espejo, buscando las señales de la edad. Quiero envejecer sin *liftings*. Arreglar un rostro que se desmorona es muy fácil. Pero eso le quita la vida, el carácter. Quiero ser leal a mis rasgos, al rostro que me he construido, quiero tener

ese valor. Aunque a veces pienso que sería más fácil evitar la vejez muriendo joven. Mas en ese caso, ¿quién terminará tu vida? ¿Quién sabrá quién eres?».

Marilyn no tuvo tiempo de ser destruida por el tiempo. Éste se limitó a marcarla, a arrugarla con la mano. Los últimos meses, Marilyn había recurrido a cremas a base de hormonas y a inyecciones de productos rejuvenecedores. Ocultaba las manos en guantes para que no se le vieran las pecas. El último año, algo vagamente trágico y desesperado coloreaba el uso que hacía de su cuerpo ante un objetivo. Según Eve Arnold, que la retrató desnuda en 1960 y 1961, «había perdido la línea de su cuerpo de mujer joven y se negaba a que ese cuerpo se viera alterado por la madurez. Su ceguera ante los cambios físicos resultaba molesta…». Poco después, Arnold descubrió que los negativos de los desnudos de Marilyn habían desaparecido de sus archivos.

Hollywood, Pico Boulevard, Estudios Fox, 31 de mayo de 1962

Marilyn desapareció durante tres días. «Puede que sea el fin de semana más misterioso de su vida —explicó después Henry Weinstein—. Más desconcertante aún que el de su muerte. Algo terrible le había agitado la psique. Me di cuenta y lamento no haber llamado inmediatamente al doctor Greenson para pedirle que volviera».

Pero ella regresó una vez más. Volvió en sí, como se dice después de un desmayo. El lunes 28 de mayo, Cukor había previsto una secuencia de ocho minutos con Marilyn, Dean Martin, Cyd Charisse y Tom Tryon. Cuando puso los pies en el plató, parecía un objeto de cristal a punto de romperse. Todos sus gestos eran inseguros, dubitativos. En la primera toma sólo tenía que decir dos palabras: *Nick, darling*. Una y otra vez, era incapaz de decirlas correctamente. En las siguientes tomas acabó farfullando, y Cukor la trató con una impaciencia creciente. Marilyn se fue corriendo del plató, entró en su camerino, cogió un pintalabios escarlata y garabateó en el espejo: «¡Frank, ayúdame! ¡Frank, te lo ruego, ayúdame!». Y luego se derrumbó. Durante toda la jornada, entre toma y toma, había intentado comunicarse con Frank Sinatra. Pero a partir del día siguiente, sorprendiendo a todo el mundo, rodó con energía las secuencias previstas. Con la excepción de ese lunes fatal, trabajó nueve días completos entre el 21 de mayo y el 1 de junio.

Las últimas imágenes de Marilyn Monroe registradas en celuloide el 31 de mayo de 1962 son mudas. Sólo hay treinta y cinco minutos de *Something's Got to Give*. Esas imágenes muestran un rostro de una belleza increíblemente cruel, una mirada asombrada y un tanto inquieta de pupilas

insomnes, una mujer en un estado de indigencia radical que, para llamar la atención, lleva un vestido blanco brillante y floreado. Una mujer que vuelve a casa después de que la dieran por muerta. Marilyn muestra la violencia triste de los rechazados por un mundo duro y profundo como un espejo. Interpreta su vida en directo en el plató 14 de la Fox. Pero lo hace como un fantasma. Su cabello parece una peluca blanca y lacada que se resquebraja. Es la doble de sí misma. Marilyn parodiando a Marilyn, como si ya sólo quisiera ser su propia imagen. O menos aún, ser sólo un reflejo en los ojos que la miran, no ser nada más que el agua de Technicolor azul de la piscina y el vapor de luz que emiten los focos. El plano termina con una palabra venida de fuera del encuadre y dicha por el director: «*Cut!*». La actriz, que hasta entonces estaba callada, repite con la punta de los labios: «*Cut!*». Tiene el aire contrito, pero no furioso, de un niño al que se interrumpe en sus juegos. Odiaba esa palabra que sueltan los directores para que se detengan las cámaras y que es lo contrario de *acción*. Esa palabra que aparece constantemente en el vocabulario de las productoras y en el de las relaciones sentimentales: *to be cut off*, se dice cuando te cuelgan el teléfono o te echan del amor.

Al día siguiente cumpliría treinta y seis años. Era la última sesión de tomas, el último día en que una cámara convirtió a Marilyn en su imagen. Dos meses después, el director de su destino dirá a su vez: «*Cut!*». El hilo, la película de su vida, será cortado para siempre. Y no habrá ningún ayudante que grite «¡Una más! ¡Última toma!».

Marilyn murió a unos centenares de metros del 5454 de Wilshire Boulevard, donde vivía su madre cuando ella nació. En esa época, Gladys trabajaba en los estudios de Hollywood: era montadora en Consolidated Film Industries. Consolidated era uno de los muchos laboratorios que revelaban e imprimían lo rodado durante el día, lo que se conoce como *rushes* o copión. Se trataba de unas cintas en bruto destinadas a ser proyectadas ante productores, directores y ejecutivos de la compañía la mañana siguiente al rodaje. Gladys trabajaba seis días a la semana, protegiéndose las manos de los negativos con guantes blancos. En inglés, montadora se dice *film cutter*. Gladys cortaba trozos de película que los

directores de los Estudios habían anotado, y luego les pasaba los fragmentos a las que pegarían juntas las diferentes secciones en el orden previsto para el negativo final.

Veintiséis años después, en una hermosa tarde de agosto, cinco cintas de vídeo originales que contenían las secuencias que se creían perdidas de la última película de Marilyn Monroe fueron sacadas clandestinamente de los archivos de la Fox en Century City. Ocultas en el coche de un empleado de la productora, fueron llevadas de inmediato hacia un edificio en Burbank. Allí, ante setenta personas escogidas al azar, fueron proyectadas sobre una inmensa pantalla de vídeo. Esas escenas sin montar y sin música fueron precedidas por una claqueta en primer plano en la que ponía lo siguiente: BOBINA 17 *Something's Got to Give*, 14 de mayo de 1962. Descontando algunos planos muy breves aparecidos en un documental de la Fox, todas las imágenes de ese último film inacabado habían sido puestas al abrigo de miradas indiscretas. Un silencio absoluto se impuso en la sala cuando Marilyn apareció en la pantalla, y se mantuvo durante los cuarenta y cinco minutos de proyección.

La película estaba borrosa y, en algunos fragmentos, descolorida, pero su contenido era muy turbador: Marilyn aparecía radiante, y el montador había enganchado las secuencias con mano maestra, mezclando extractos y fragmentos de diálogo en algunas escenas cómicas. Al final de la proyección venía la secuencia de once minutos de duración en la que Marilyn nadaba de noche en la piscina. Con sus enormes ojos abiertos y los pezones justo bajo la superficie del agua, avanzaba hacia el borde con una torpeza deliberada. Luego, mirando a la cámara de frente, salía del agua y se envolvía en su albornoz gris azulado. El azul del agua, irreal. El azul de la noche, tierno. El azul de la prenda de vestir, frágil. El azul de los ojos, perdido.

En el instante mismo en que terminaba la última cinta y la pantalla se llenaba de puntos chispeantes, estallaron los aplausos, que permitieron al empleado de la productora recoger las cintas sin molestarse en rebobinarlas y devolverlas a los archivos de la Fox. Desaparecieron. Pese a las demandas insistentes de los admiradores de Marilyn, la productora siguió negando la

existencia de esa película, asegurando que sólo se habían rodado diez minutos que ya habían sido mostrados en un documental titulado *Marilyn* que la 20th Century Fox produjo en 1963.

En la primavera de 1990, las cintas reaparecieron en circunstancias extrañas. Henry Schipper, joven productor de los noticiarios Fox en Los Angeles, estaba curioseando en los archivos con vistas a un homenaje a Marilyn cuando ciertos indicios le pusieron tras la pista de *Something's Got to Give*. Tuvo más suerte que los anteriores buscadores de imágenes, o tal vez fue más metódico. Frente a su ordenador de Fox Entertainment News, exploró a su antojo uno de los mayores cementerios de celuloide del mundo y descubrió que las cámaras de la Fox habían seguido por todas partes a su estrella favorita, desde sus primeros ensayos hasta su entierro en el cementerio de Westwood. Pero no había ni rastro de las últimas sesiones de rodaje. Aún no sabía que encontraría la felicidad en las profundidades de una mina de sal en el centro de Kansas, al final de una galería, a cien metros bajo tierra. Fue allí donde descubrió todas las bobinas de *Something's Got to Give*. La princesa de celuloide fue despertada de su sueño sin amor. Consciente de haber dado con una pieza maestra del puzle que había sido la vida de Marilyn Monroe, Schipper se llevó las cintas a la sala de proyección, donde se encerró durante dos días, cautivado por esa película en bruto y estupefacto al descubrir que casi todas las imágenes estaban intactas, incluidos algunos planos que mostraban al director en acción. Se veían, sobre todo, las tomas sucesivas de Marilyn repitiendo la misma escena hasta veinte veces seguidas, cometiendo escasísimos errores y sin fallar jamás una réplica.

Los responsables de la Fox habían mentido al declarar que la película estaba ilocalizable y al llegar, incluso, a borrarla del inventario de la compañía. La productora también había faltado a la verdad al decir que Marilyn había trabajado en mal estado, saturada de medicamentos, y que todo el mundo consideraba que su actuación en ese último rodaje no era más que el triste colofón de una brillante carrera. Esta película prueba lo contrario. En ella, Marilyn da lo mejor de sí misma. Su interpretación está

al mismo nivel del resto de su carrera: resulta divertida y emocionante. Marilyn ilumina la pantalla.

Beverly Hills, Roxbury Drive, 31 de mayo de 1962

En esa época, cuando los productores visionaron los copiones de *Something's Got to Give*, consideraron la interpretación de Marilyn «teñida de una especie de lentitud, como si se encontrara en estado hipnótico». Se habló de sustituirla. Muy inquieta, debatiéndose en una extraña deriva en la que ya no sabía si el peligro venía de dentro o de fuera, Marilyn se presentó esa noche en casa de Wexler. George Cukor se había mostrado especialmente odioso. Treinta tomas para la misma escena y ninguna valía. Marilyn gritaba. Estaba que trinaba.

—*¡Corten!* Todas esas palabras que llevo oyendo desde hace quince años: *¡corten!, ¡acción!, ¡rodando!, ¡una toma más!* ¿Se da cuenta la gente del cine de que somos nosotros, los actores, lo que agarran, lo que filman, lo que mueven, lo que cortan, lo que montan…? El cine es como el acto sexual: hay alguien que se sirve de tu cuerpo para ilustrar unas fantasías en las que tú no figuras. Pero sin la ternura que a veces da la impresión de que existe mínimamente entre las personas. La crueldad bien entendida empieza por los demás.

—Haga concesiones —dijo el analista—. Cukor es un homosexual que detesta a las mujeres, eso seguro. Pero es un gran cineasta. ¡Déjese dirigir!

—No, no quiero seguir aguantando. Ya no quiero que me traten de manera tiránica. Firmé mi primer contrato con la Fox en 1946. Tenía veinte años. A principios del pasado invierno, me enviaron un telegrama: si no rueda la última película pactada, la tendremos diez años en los tribunales. En diciembre cedí. Desprecio a esa productora y todo lo que representa. Sólo ver la palabra *Fox* en una marquesina me da ganas de vomitar.

—Intente acabar. Yo entiendo a Cukor. Está desesperado. Yo también lo estaría. Tiene usted que tranquilizarse.

—Imposible. Hace casi un mes que se fue su colega. Desde entonces, nada funciona. Mañana cumplo treinta y seis años. Y Cukor se ha pillado un berrinche al enterarse de que pensaba celebrar mi cumpleaños al final de la jornada. «En el plató, no. ¡Y ahora no!», dijo. Pero después del trabajo me regalaron un pastel de cumpleaños con unas velas del día de la Independencia que echaban chispas; y en lo alto del pastel había dos figuritas, yo en combinación y yo en bikini, las dos en un carro, muy orgullosas. ¡La Fox se dejó más de 5000 dólares en el cumpleaños de Elizabeth Taylor durante el rodaje de *Cleopatra* en Roma! Y conmigo tiene que ser el equipo el que se rasque el bolsillo para comprar un pastel. Dean Martin puso el champán. Todo el mundo cantaba el *Cumpleaños feliz*. Otra vez esa pantomima amorosa que pretende alejar a la muerte a base de caricias y besos. Pero ahora me tocaba a mí. Creí que el pastel era yo. Y el carro, una camilla. Salí corriendo.

Tras un breve silencio, añadió:

—¿Usted cree en el sentido de las cifras? Estamos en 1962 y yo nací en 1926. Sesenta y dos es veintiséis al revés. Veintiséis es el número de años que vivió Jean Harlow. Treinta y seis son los años que tengo, y también las películas que ella rodó. Conclusión, o éste es mi último año o es que por fin voy a reencontrarme con Norma Jeane, nacida el 1 de junio de 1926 a las 9:30 horas de la mañana en el Hospital General de Los Angeles. El año en que Harlow murió. Hay días en los que me gustaría reemprender mi vida al revés, como se rebobina una grabación. Dígame, doctor Wexler, ¿es la muerte o la vida lo que hace ir la película hacia atrás? Tengo miedo de que sean mis últimas sesiones de rodaje. Y mis últimas sesiones de análisis… No me contesta. Le da igual. ¡Sólo espera que acabe la hora para hacerse con mis dólares!

Se calló un buen rato y luego dijo:

—Bailé durante seis meses para *El multimillonario*. No he tenido descanso. Estoy agotada. ¿Adónde voy a ir?

Se levantó bruscamente y se fue sin añadir ni una palabra. Wexler no levantó la cabeza mientras pensaba: «¡Que se vaya al diablo!».

Roma, 1 de junio de 1962

Ralph Greenson se ausentó de la reunión que celebraba desde la mañana con sus colegas psicoanalistas romanos. Se aburría y prefirió caminar sin rumbo fijo por el Trastevere. Se detuvo ante una tienda de regalos en la Piazza Santa Maria, y buscó en la sección de juguetes algo para regalarle a Marilyn. Un detallito que le enviaría para que tuviera paciencia. Un regalo de cumpleaños. Aparentemente, la figurita de ajedrez no había bastado para calmar sus angustias de abandono, según le había informado Wexler.

Cuando la dependienta le preguntó qué deseaba, le respondió que no lo sabía muy bien.

—¿Qué edad tiene el niño?

—Treinta y seis. Perdón: tres y seis, entre tres y seis años.

—Lo mejor sería un peluche —concluyó la dependienta.

Greenson buscó un caballo en un montón de peluches, algo que se pareciera a un caballo de ajedrez. Acabó escogiendo lo que más se parecía, un tigre pequeño. Dijo que se lo envolvieran para regalo.

—¿Le molestaría enviarlo a Estados Unidos? Yo no tengo tiempo, y seguro que usted está más acostumbrada a las formalidades de la aduana y cosas así. Pagaré los portes, claro está.

—Ningún problema. ¿Cuál es la dirección?

Le pasaron un cuaderno y Greenson escribió:
MM
Actual ocupante del
12305 FIFTH HELENA DRIVE
BRENTWOOD
90049 3930 CA
USA
TIERRA

No especificó quién lo enviaba. No añadió una nota. Ella lo entendería.

Finalmente, se dijo Greenson, ella y yo pertenecemos a especies diferentes. Estábamos hechos para no cruzarnos, como el tigre y la ballena. Pero no sabría decir quién de nosotros era el tigre y quién la ballena.

La mañana de su último aniversario, Marilyn llamó a primera hora a los hijos de su psicoanalista y los invitó a celebrar algo. Joanie y Danny pasaron toda la tarde con ella. Bebieron champán en vasos de plástico, sentados en cajas de mudanza sin abrir. Le regalaron una copa en la que habían hecho grabar su nombre. «A partir de ahora —dijo ella—, mientras bebo podré recordar quién soy». El tablero de ajedrez estaba en el suelo, con las piezas desordenadas. Faltaba el caballo blanco.

Dos días después, Marilyn les telefonea de nuevo. Entre sollozos, les ruega que vengan a su casa. Está en la cama, fea, desnuda entre un amasijo de medicamentos, con una sábana cubriéndole el cuerpo. Cerca de la cama, a mano, la estatua de Rodin. Sobre los ojos, un antifaz de fieltro negro. La escena menos erótica que se pueda imaginar. Su desesperación ha tocado fondo. No consigue dormir —esto sucede a media tarde— y no deja de autoflagelarse. Dice que no es más que un despojo; dice que es fea, que la gente sólo es amable con ella por interés; insiste en que no tiene a nadie. Y que ella no es nadie. Comenta también el hecho de no haber tenido hijos. No es más que una letanía de ideas sombrías. Insiste en que ya no tiene ganas de vivir. Joan y Daniel llaman al doctor Engelberg, quien le confisca los frascos y se los guarda en su maletín de cuero negro. Contactado por teléfono, Wexler diagnostica una sobredosis de Dexamyl y no se desplaza al domicilio de la actriz.

Al día siguiente, por la tarde, Marilyn salió con una peluca negra.

Brentwood, Fifth Helena Drive, 1 de junio de 1962

Tras haber vivido veinte años en París, el fotógrafo George Barris decidió en 1982 volver a Los Angeles. Acompañado por su mujer y sus hijas, visitó la cripta de Marilyn en el *Corridor of memories* del cementerio de Westwood. Poco después se puso a escribir un libro de recuerdos y fotografías sobre la actriz en el que dijo: «Estaba llena de vida y nunca me creeré que se suicidara».

Se habían conocido en Nueva York en septiembre de 1954. Barris hacía fotos de *La tentación vive arriba*. Cuando llegó al rodaje, lo primero que vio fue su espalda. La parte baja de su espalda. En un plano de la película, Marilyn se apoyaba en la ventana de un *brownstone* de la 61 Este, una calle elegante de Manhattan. Barris llegó por detrás y apretó el disparador de su cámara, cosa que hizo sobresaltarse a Marilyn, quien se dio la vuelta y le sonrió. Tomó una docena de fotos. Clics y risas, vistazos y miradas, se había roto el hielo. Más que por la actriz, el fotógrafo fue seducido por la adolescente alegre y campechana que aún era esa belleza de veintiocho años.

—¿De qué signo es usted? —le preguntó.

—Géminis. ¿Y usted?

—Yo también. Deberían gustarnos las mismas cosas. ¿Le apetecería hacer un libro conmigo?

—¿Por qué no? Algún día. De momento, retráteme…

Barris hizo, con *flash* y en estudio, la famosa fotografía en la que se ve a Marilyn riendo mientras intenta taparse las piernas con ese vestido de color claro que vuela por los aires gracias al aire acondicionado que sale del metro. La secuencia a la que remite esa foto tampoco se rodó en la calle,

sino en estudio unas semanas después. Esa imagen que forma parte de nuestro imaginario colectivo sólo muestra los muslos de la actriz, y es gracias a una concordancia falsa entre memoria y deseo por lo que creemos ver su bajo vientre, desnudo o cubierto por unas bragas blancas. La imagen no es lo que miramos, sino quien nos mira.

Feliz de volver a ver al fotógrafo, Marilyn intentó poner de nuevo en marcha esa magia de la foto como pantalla del sueño. Le gustaba jugar con esas sílabas comunes a las palabras *magia* e *imagen*. El libro nunca salió mientras ella vivía. Durante ocho años había encadenado película tras película y se había convertido en una estrella internacional. Se olvidó del proyecto hasta que en 1962 se topa casualmente con Barris en el plató de *Something's Got to Give*. El fotógrafo venía de Roma, donde aún coleaba el catastrófico rodaje de *Cleopatra*, y le había propuesto a la revista *Cosmopolitan* un reportaje sobre otra película de la 20th Century Fox, en sustitución. La idea del reportaje —portada y entre ocho y diez páginas de fotos y entrevista— era: ¿podía Marilyn, a sus treinta y seis años, seguir haciendo de chica *sexy*?

El fotógrafo le puso la mano en el hombro.

—¡Hola! Siempre te pillo de espaldas. Como la primera vez. Tenía miedo de que no me reconocieras.

—¿Estás de broma? Hace mucho que nos conocemos. ¿A qué debo este honor? —murmuró Marilyn echándose sobre él—. ¿Has venido a hacerle fotos a Miss Golden Dreams? ¿Y el libro? Si hiciésemos un libro, me gustaría que no fuera sólo de imágenes.

—No, claro, habrá palabras, tus palabras.

—Buena idea. A mí ahora me va mejor con las palabras. Se han convertido en amigas mías. Antes, lo que me gustaba de Los Angeles es que era la ciudad sin nombres, la ciudad de los sin nombre. Aquí, en una dirección las cifras son más importantes que el nombre, y para no equivocarse por decenas de kilómetros en Wilshire, más vale no cometer errores con los números. Era como en mi vida: el número de amantes, de hogares de adopción, de domicilios, el número de pastillas que hay que tomar para olvidar los números. Eso era todo lo que importaba. Hoy noto que las palabras me dan unos límites y que está bien que así sea. Me he

hecho a la idea de que no hay más remedio que hablar. Bueno, depende de con quién.

—Hablando de cifras, de fechas, estamos a primero de junio. Creo recordar que es tu cumpleaños. Así que he cogido un vuelo Nueva York-Los Angeles para ver lo bien que se portaba el tiempo con mi vieja amiga. Y perdona lo de «vieja».

Marilyn estalló en carcajadas mientras Barris la estrechaba de nuevo entre sus brazos.

—Feliz cumpleaños, que tengas un cumpleaños muy feliz. Y espero que los próximos sean igual de buenos.

Ése iba a ser el último. Barris le explicó el proyecto para *Cosmopolitan*. En ese momento, el director la llamó para que saliera al espacio iluminado. Marilyn le pidió al fotógrafo que se quedara por ahí. Ya hablarían luego del libro y de todo lo demás. Ese viernes, a las cinco de la tarde, la actriz había terminado su escena cuando alguien en el plató entonó: «Cumpleaños feliz, Marilyn». Las velas proyectaban su destello y se sirvió Dom Pérignon. Marilyn derramó algunas lágrimas. Barris pensó que los cohetes de luz, las burbujas y las lágrimas le habrían dado a su rostro un aura mágica, pero se abstuvo de hacer ninguna foto.

Un poco después, recuperada de su llorera, Marilyn llevó al fotógrafo a visitar la hacienda de Brentwood.

—Hay una pared de entre dos y tres metros para protegerme. No hay ningún nombre en el buzón. El cartero ya sabe quién vive aquí. No sé si te has fijado en que el camino de catorce baldosas, cuadradas y rojas, que lleva a mi puerta acaba en una cerámica con la inscripción *Cursum perficio*; que quiere decir: *Fin del viaje*. Espero que sea verdad… Es pequeña, pero así resulta más íntima. Calma y serenidad, eso es exactamente lo que necesito hoy.

Y añadió con alegría:

—¿Sabes jugar al ajedrez? Yo he aprendido hace poco, pero se está convirtiendo en una pasión. Está lleno de nombres y de imágenes que me hablan de mí, ¿sabes?

—No, nunca he jugado, lo siento.

—No pasa nada, yo te enseñaré.

Hollywood, Bel Air, casa de Joanne Carson, agosto de 1976

Casi quince años después de la muerte de Marilyn, en un día de invierno, Greenson se enteró de que Capote estaba en Hollywood para interpretar un papel en *Murder by Death (Un cadáver a los postres)*, el de un millonario excéntrico en cuya casa se ha cometido un crimen. El psicoanalista le pidió a Joanne Carson, una amiga común, si le podía presentar al escritor. No le dijo que quería hablarle de la muerte de Marilyn.

—Usted la conoció cuando aún no era el mito en que se convirtió. Sólo era una actriz —empezó Greenson—. Yo a Marilyn la quería, ¿sabe? Y usted es lo suficientemente inteligente para saber lo que quiere decir *querer*, tanto en el psicoanálisis como más allá, en eso que usted llama la vida real.

—No estoy seguro de que hablemos de lo mismo. Para ustedes, los psicoanalistas, el amor es un remedio. Para mí, es la enfermedad misma. ¿Qué es el amor? Algo un poco tonto, un juego de niños, si quiere verlo así, en el que cada uno juega a ser la madre del otro…

—El amor es un lazo, dos personas se toman como objetos —le cortó Greenson—. Dan y reciben.

—Dos personas, no. Dos desgracias. Dos seres mal acabados que buscan en el otro lo que saben que nunca encontrarán. ¿Sabe usted cuál es la señal de que una relación sexual se ha convertido en una relación amorosa? Hay dos. Una y otra conciernen al que está abajo, al que es pequeño. La primera señal es una intimidad psíquica inmediata, un regreso a la infancia (en el sentido del término latino *infans*, que describe al que no habla, al ser en desgracia desprovisto de lenguaje. No debería explicarle eso a un psicoanalista…). Eso se traduce en un idiolecto, un habla de bebé, el uso de diminutivos, una vocecita. Un pequeño lenguaje entre pequeños

amantes. Y la segunda señal del amor es el acceso a la analidad, señor analista: hablarle al otro de su digestión, de sus excrementos, de su mierda.

—¿Cómo distinguir ese amor que, en el psicoanálisis, llamamos «de transferencia» del otro? —preguntó Greenson como si no le hubiera oído.

—Ustedes los psicoanalistas son incorregibles —repuso Capote con su voz de niño asexuado—. Se niegan a ver que el amor no justifica nada, no explica nada, no le da nada a nadie. Que sólo es una cuestión de idioma. Ahí está usted, justificándose: yo la quería. ¿Y qué? Su amor era un amor asesino. ¡Eso es todo!

Cuando el psicoanalista abandonó la mansión de Bel Air, Capote le susurró al oído:

—Su muerte es exactamente eso. Es como el título de la película que estoy rodando ahora: *Crimen por muerte*. Fue la muerte quien la mató. Nadie más, ni ella ni nadie.

Algo antes de la muerte de Marilyn, Truman la había visitado en su casa de Brentwood.

—¿Has adelgazado?

—Unos kilos. Seis, ocho. No sé.

—Si sigues así, se te va a transparentar el alma a través de esa carne tan frágil.

—No te burles de mí. ¿De quién es esa frase?

—Mía, no hay nada más exacto que citarse a uno mismo. ¿Y tu alma?

—De viaje. Romi, mi salvador, ha ascendido a los cielos, a la derecha de Freud. Está dando conferencias en Europa.

—El psicoanálisis te va a matar. ¡Déjalo ya!

Lo cierto es que a Capote no le gustaba el psicoanálisis y odiaba Hollywood. En cuanto al psicoanálisis en Hollywood, lo consideraba peor que una moda: una enfermedad. «En California todo el mundo se psicoanaliza o es psicoanalista o es un psicoanalista que se analiza», les espetaba a quienes querían convencerle para que se tumbara en uno de los divanes del Couch Canyon. Cosa que acabó haciendo; y, para destacar, emprendió al mismo tiempo dos análisis, el uno con una mujer y el otro con un hombre.

Capote se equivoca, pensaba Greenson mientras regresaba a Santa Monica. No es que en Hollywood todo fuera psicoanálisis, incluido el cine, sino que todo es cine, incluido el psicoanálisis. La gente vive, habla, se mueve, se toca o se evita como en un plató. Interpretan sus papeles. Toda la historia de la terapia de Marilyn tal vez no fue más que un guión pergeñado por un asalariado de los Estudios. El psicoanalista acababa de leer un libro que se presentaba como la autobiografía de su paciente, *Mi historia*, que se había publicado hacía cinco años a su nombre, aunque lo había redactado veinte años antes Ben Hecht a base de entrevistas con ella. Puede que toda la historia del análisis de Marilyn sólo fuera ese papel de Cecily que le impedimos interpretar, pensó Greenson. El papel de la perfecta histérica enfrentada al clásico complejo de Edipo femenino. Su terapia fue un psicoanálisis como los que Hollywood presentaba en los años sesenta, con sus obligados traumas, sus recuerdos exhumados y su amor por un terapeuta barbudo y bondadoso. Su propia muerte, ¿de qué guión la sacó? Cuando Greenson leyó en *Mi historia* «Yo era el tipo de chica a la que encuentran muerta en una habitación sórdida, con un frasco de pastillas en la mano», tenía la impresión de que Marilyn había interpretado muy bien su papel la noche del 4 de agosto de 1962. Además, no había titulado su confesión *Mi vida* o *Memorias de una actriz*, sino *Mi historia*, como si supiera, en la cima de su gloria, que no hacía más que llenar con un cuerpo los blancos de un guión que no había escrito. Como ese día en el plató de *Something's Got to Give*, cuando vio a Cukor, fuera de cuadro, soplándole las frases cada vez que ella era incapaz de recitar cuatro palabras seguidas.

¿Acaso había hecho él algo distinto? Sólo le había dado la réplica. Había interpretado con oficio y convicción el papel de analista demasiado bondadoso y nada neutral. En el imaginario de Hollywood, la muerte de Marilyn Monroe se había convertido en una película de serie negra: *The Death of Miss Golden Dreams, a motion pictures starring Marilyn Monroe and Romi Greenson*. Sinopsis del film: Hollywood, enero de 1960–agosto de 1962. La muerte de una estrella. Monroe hace el papel de Marilyn. Un personaje oscuro, seductor y duro le da la réplica y le dicta sus últimas líneas: Romeo, el hombre al que ella ama con locura. Lo interpreta en la

pantalla Ralph Greenson, su psicoanalista. ¿Amor de transferencia? ¿Transferencia de muerte? Ella ama, pero no sabe a quién. Acusado de haberla matado, él ni siquiera se pregunta si ha sido por haberla amado demasiado.

Westwood, Fifth Helena Drive, 6 de junio de 1962

Greenson había visitado ya Grecia, Israel e Italia, y se disponía a ir a Suiza. Marilyn, incapaz de hablar, redactó una lista de preguntas y le pidió a Eunice que se las hiciera por teléfono a su psicoanalista. Greenson entendió que lo más importante era lo que no se le preguntaba: «¿Cuándo piensa volver?», pero no quiso hablar con ella. Pegada al teléfono, Marilyn llamó varias veces al día a Lee Strasberg, a Norman Rosten y su esposa, a Ralph Roberts, a Whitey Snyder y a Pat Newcomb. Todos la encontraron desamparada, en busca de sí misma.

El lunes siguiente a su trigésimo sexto cumpleaños, Marilyn no se presentó en el plató. Peter G. Levathes, que dirigía la Fox desde hacía dos años, estaba en Europa, haciendo frente a la debacle de *Cleopatra*, pero aseguró que iba a solucionar el problema Monroe. Anticipándose a su regreso, Marilyn se declaró «dispuesta a volver al trabajo e impaciente por hacerlo». Sólo había participado en doce de las treinta y cuatro jornadas laborales. Al día siguiente, como la actriz no aparecía por el plató, Cukor, tras enviar a casa a todo el mundo, decidió que si Marilyn no venía al día siguiente interrumpiría la película. La Fox amenazaba con impugnar su contrato. Cukor ya le daba vueltas a la posible sustituta: pensaba en Kim Novak, Shirley MacLaine, Doris Day o Lee Remick. Contactado por Rudin a petición de Marilyn, Greenson prometió volver lo antes posible, dejando a su mujer con su familia.

Dos días después, recién llegado al aeropuerto internacional de Los Angeles tras diecisiete horas de vuelo, Greenson fue directamente a casa de Marilyn y la encontró en un estado comatoso. Por lo menos, estaba viva. No se sabe qué ocurrió entre ellos, pero al día siguiente, un cirujano plástico de

Beverly Hills, Michael Gurdin, recibió a Marilyn acompañada de su psicoanalista. Gurdin ya la había operado trece años antes. Le había arreglado la nariz y los pómulos. Con la voz gruesa y quebrada y el pelo sucio y enmarañado, Marilyn exhibía además unas marcas negras y azules bajo los ojos, que intentaba disimular, aunque sin mucho éxito, a base de maquillaje. El psicoanalista dijo que había resbalado en la ducha. El médico entendió enseguida que se encontraba bajo el efecto de las drogas, pero Marilyn se preocupaba básicamente por una sesión de fotos prevista y le preguntó si tenía la nariz rota. «Si la tengo rota, ¿cuánto tiempo hace falta para arreglarla?». Las radiografías permitieron constatar que el hueso y el cartílago estaban intactos. Marilyn abrazó al doctor Greenson. El psicoanalista respondía a las preguntas del cirujano. Gurdin excluyó la posibilidad de fractura. Era posible que se hubiera caído, pero también que le hubiesen pegado, ya que el hematoma de una herida en la nariz se extiende fácilmente a los párpados.

Greenson llamó enseguida a Mickey Rudin para que avisara a la productora de que, a partir de ahora, él controlaba la situación.

—Está en buen estado, tanto físico como afectivo. Estoy convencido de que podrá terminar la película con un retraso mínimo.

Le pidió a Eunice Murray que no dijera nada del incidente; ni a Engelberg, que era el médico que la trataba, ni a la prensa. Ni a los representantes de la Fox, a los que él mismo anunció que, en adelante, sería su interlocutor en cuestiones artísticas hasta el final del rodaje: planos que rodar, cambios en el guión, atuendos de la actriz… Al día siguiente, durante un almuerzo en la Fox, Phil Feldman, vicepresidente a cargo de cuestiones operativas, le dijo al psicoanalista que la productora perdía 9000 dólares por cada día que Marilyn no rodaba, y le pidió que él en persona la llevara a Century City.

—Si depende tanto de usted, ¿qué sería de la película si ella le despide? —añadió Feldman.

Greenson no respondió a esta pregunta, pero se hizo valer diciendo que había logrado llevarla al rodaje de *Vidas rebeldes* después de una semana en el hospital y que ella había sido capaz de concluir la película de Huston. Se veía capaz de volverlo a conseguir.

Pero esa misma tarde, unos minutos antes de que cerrara el tribunal de instancias, la Fox reclamó 500 000 dólares de compensación por incumplimiento de contrato y anunció a la prensa que Marilyn ya no formaba parte del reparto. Greenson, de regreso del almuerzo, se enteró de la noticia por la radio del coche. Se propulsó a casa de Marilyn y le aplicó un sedante por vía intravenosa.

Poco después dijeron que Marilyn sería sustituida por Lee Remick. A la mañana siguiente, Dean Martin anunció que abandonaba la película. «Siento un gran respeto por la señorita Remick y por su talento, así como por las demás actrices tanteadas para el papel, pero yo firmé para hacer esta película con Marilyn Monroe y no la haré con nadie más». Nunca había tenido ganas de rodar esa película, según les dijo a algunos, y sólo había aceptado porque Marilyn le quería a él. Los intentos de Levathes de hacerle abandonar su decisión fracasaron. Henry Weinstein dirá acerca de este episodio: «Todos los actores se enfrentan a la angustia, a la desgracia, a las penas del corazón, pero en el caso de ella la cosa era diferente: se trataba de terror en estado puro».

Esa noche, de regreso a Santa Monica y a pesar de la fatiga que acumulaba desde que había vuelto, Greenson era incapaz de dormir. Se levantó. Dos horas después, Hildi se lo encontró sentado en su sillón, intentando descifrar las radiografías del cráneo de Marilyn, que colocaba sobre la pantalla anaranjada de la lámpara de su despacho. Sorprendido como un niño en falta, pero indiferente como el hombre que reza, siguió examinando los clichés. No buscaba lesiones, sino que, recorriendo los blancos indecisos y los negros sin fondo, leía a través de las condensaciones irregulares y las gradaciones de opacidad las líneas secretas de la belleza. La sombra de la boca se abría como si fuera a hablar.

Santa Monica, calle Franklin, 11 de junio de 1962

A su regreso, Greenson había encontrado en el buzón una lluvia de palabras depositadas por Marilyn, simplemente dobladas, sin sobre, manchadas. Una de las notas le afectó. «Siempre el tablero de ajedrez. Lo miro y, sin saber por qué, pienso que se acercan las últimas jugadas. Todos los movimientos de esa partida que ha sido mi vida se resumen en los últimos movimientos de piezas. El estado de mi cuerpo y el de mi alma, la calidad de mi trabajo de actriz, la autoridad de un cineasta al que admiraba hasta hace poco, las relaciones sexuales en las que me he visto atrapada como en esas jugadas nuestras: veo todos mis movimientos como desplazamientos de piezas por las sesenta y cuatro casillas… Hasta llegar al jaque mate».

Así se interrumpía la nota, y el psicoanalista se refugió en una ensoñación. Impresionado ante la fascinación de Marilyn por el cristal, los espejos y las casillas blancas y negras de ese juego mortal, Greenson recordó que nunca habían jugado juntos al ajedrez.

—La adoro. Me encantaría aliviar su sufrimiento. Pero es absolutamente necesario que acabe esa película. Me he comprometido a ello —dijo Greenson, al borde del grito, en cuanto Marilyn tomó asiento para su sesión. Había insistido en recibirla en su consulta, no en casa.

Continuó:

—La productora ha aceptado renegociar su contrato por un millón de dólares: la mitad por el rodaje de la película, más un plus si ésta termina en la nueva fecha prevista; y otros 500 000 dólares, o más, por una nueva comedia musical. Es increíble: la Fox acepta volver al guión de Nunnally Johnson, el que a usted le gustaba, y además le ofrece sustituir a Cukor por el director que usted diga. Hemos ganado.

—No lo conseguiré. Y su psicoanálisis no me va a ayudar. Mi oficio de actriz no es un problema que tenga que resolver. Es la única solución que he encontrado para resolver otro problema. Hacer de actriz no es la causa de mi pánico. Es el único remedio. Ningún psicoanálisis del mundo podrá solucionar nada. Estoy en un callejón sin salida, como esa casa que usted me hizo comprar.

—Básicamente, el problema de toda su vida ha sido un problema de rechazo. Pero ahora, la productora impide que se obsesione con ese fantasma; y yo quisiera quitarle la angustia del abandono o, por lo menos, mitigarla.

—Hay una cosa que muy pocos comprenden. Me refiero a la lucha perpetua que todo actor debe librar contra su propia timidez. Hay una voz dentro de nosotros que nos dice hasta dónde podemos dejarnos ir, como la hay en ese niño que juega y se detiene por su cuenta cuando está yendo demasiado lejos. La gente cree que basta con llegar al plató y hacer lo que hay que hacer, pero se trata de una verdadera lucha contra uno mismo. Yo siempre he sufrido una timidez enfermiza. Me veo obligada a combatirla. Un ser humano siente, sufre, es feliz o está enfermo. Como todos los seres que crean, quisiera tener un poco más de control sobre mí misma. Quisiera que me resultara fácil obedecer a un director. Cuando me dice «ahora una lágrima», quisiera que esa lágrima surgiera y acabar de una vez. Un poco de angustia es necesaria. Pero en mí es demasiado grande, es como un velo negro que me cubre. Y no puedo atravesarlo.

Su voz se apagaba. Aun así, continuó:

—Esto me recuerda dos películas que rodé hace diez años. Jamás, ni antes ni después, he estado tan mal en un papel. Michael Tchekhov me dijo, cuando era mi *coach*: «Contentarte con pensar el personaje y analizarlo mentalmente no te permite interpretarlo, transformarlo en otro. Tu espíritu racional te dejará pasiva y distante. Pero si desarrollas tu cuerpo imaginario, si te vacías de ti y te dejas poseer por el otro, tu deseo y tus sentimientos te permitirán encarnar a ese otro». Pero eso era precisamente lo que yo temía: convertirme en el otro.

Algo más animada, prosiguió:

—La cosa viene de lejos. *Encuentro en la noche* fue mi primera película de verdad. Me moría de miedo a enfrentarme a Barbara Stanwyck, la protagonista, y sobre todo a Fritz Lang, el director. Había expulsado del plató a Natasha Lytess y yo no podía actuar sin ella al lado. Hubo otra película, *Niebla en el alma*. Como ahora con Cukor, vomitaba antes de cada escena. Como en *Something's Got to Give*, hacía de canguro. Pero lo que me angustiaba no era encontrarme interpretando mi propio personaje. De hecho, ese papel era el de mi madre, mi imposible madre. En esa época, yo ocultaba su existencia y decía que había muerto para no decir que estaba loca. Fue únicamente después de esa película cuando pude instalarla en una casa de salud.

Marilyn no dejaba de hablar:

—Mis películas, o algunas de ellas, me ayudaron a sobrevivir. E interpretar a esa mujer incapaz de ocuparse de una niña me permitió ocuparme un poco de mi madre. Durante el rodaje, me ponía enferma revivir esas historias. Miedo escénico le llaman a eso. Pero lo mío no era miedo, sino pánico. Además, el director se llamaba Baker. Como mi madre. Pero no se lo diga al doctor Freud —aquí soltó una risa ahogada—. Ese director me despreciaba aún más que Fritz Lang. Yo tenía veinticinco años y era mi primer papel importante en una película dramática. Cuando leí el guión, salí corriendo hacia la casa de Natasha, en plena noche, muerta de miedo. Trabajamos juntas, entre la esperanza y el pánico, durante dos días y dos noches. Aún recuerdo lo que le decía Nell, mi personaje, a Richard Widmark: «Seré lo que tú quieras. Te perteneceré. ¿Nunca has sentido que, si dejabas marchar a alguien, serías tú el que se sentiría perdido, el que no tendría a nadie para ocupar el lugar vacío?».

Marilyn se calló.

—¿A quién pertenece usted? —le preguntó Greenson.

—Pertenezco a quien me quiera tomar. A los hombres, a los productores, al público. Mire, todo el mundo ha cogido un trozo de mí para alterarlo: Grace McKee, el pelo; Fred Karger, los dientes; Johnny Hyde, la nariz y las mejillas; Ben Lyon, el nombre… Y a mí me encantaba. ¡Ni se lo imagina! Mi mayor disfrute lo viví en el invierno de 1954: mi aparición en Corea.

—Ya. Conozco esas imágenes, las vi hace unos meses en la NBC. ¿A quién pertenece usted?

Marilyn no respondió. Marilyn se acordaba de Marilyn. La veía de nuevo cantando ante diecisiete mil hombres que silbaban como si quisieran destrozarse los pulmones. Ya no tenía miedo. Había empezado la gira actuando para los heridos; luego, ante la división 45. Diez espectáculos entre la nieve y temperaturas bajo cero. Vestida con un minúsculo vestido ceñido, de color púrpura y cubierto de lentejuelas, sin nada debajo. Soldados completamente locos, que no habían visto a una mujer en meses, se la comían a distancia, trozo a trozo. Para evitar disturbios, hasta tuvo que cambiar la letra de una canción de Gershwin. «¡Hazlo otra vez!» se convirtió en «¡Bésame otra vez!». Les cantó «Los diamantes son los mejores amigos de las chicas» a unos individuos que se dejaban coser a balazos en Corea a cambio de nada. Para consolarlos, luego les hizo un bailecito *sexy*. Sabía que eso les gustaría. Los conciertos continuaron. Un día hubo que sacarla de ahí en helicóptero. Puesta contra el suelo por dos soldados, se asomó a la portezuela un buen rato para enviar besos a los hombres que gritaban su nombre.

—¿A quién pertenece usted? —insistió el analista.

—Al miedo.

—¿Miedo a qué? ¿A estar sola?

—Son horribles esos días en los que estoy rodeada por cuarenta personas, atrapada entre dos palabras que se repiten hasta la saciedad: «Buena», «Corten», «Toma uno, toma trece, toma veinticinco». La verdad es que esa palabra me aterra y me tranquiliza, es curioso. Me permite hacerme la ilusión de que hay alguien que existe en mí, alguien al que se toma una y otra vez, alguien que tiene algo. Soy esa a la que toman. Luego cortan, pero por un instante he estado ahí, en el ojo del visor. He existido. Sé que le pertenezco al público y al mundo entero; no por mi talento, o ni tan siquiera por mi belleza, sino porque nunca he pertenecido a nada ni a nadie. Cuando no perteneces a nada, a nadie, lo más fácil es decirte: ¡pertenezco a todos los que me quieran!

—¿Hay algún lugar al que pertenezca?

—Durante el rodaje de *Niebla en el alma*, me encontraba algo perdida. Ese mes tuve tres direcciones, dos en West Hollywood, en Hilldale Avenue y en Doheny Drive, y una *suite* en el Bel Air Hotel, en Stone Canyon. Ninguno de esos sitios me dio una sensación de pertenencia. Yo quería ser una buena actriz y una buena persona. Pero no le tenía a usted… A veces me sentía fuerte, pero había que ir a buscar esa fuerza en la oscuridad y hacerla salir a la luz con dificultad. Nunca nada ha sido fácil. Nunca nada es fácil, pero entonces era aún menos fácil que ahora. No podía hablar de mi pasado. Era una experiencia demasiado dolorosa y quería olvidarla.

—Para olvidar, hay que volver a hablar.

—¡No, hay que volver a vivirlo!

—¿Qué intentó revivir en esa fiesta de los Kennedy?

—¡No entiende usted nada! Cuando me pidieron que fuera al Madison Square Garden para la fiesta de cumpleaños del Presidente, me sentí de lo más orgullosa. Cuando salí a escena para cantar el *Cumpleaños feliz*, se hizo un silencio enorme en el estadio, como si me hubiera presentado en combinación. En ese momento me dije: «Dios mío, ¿qué ocurrirá si no consigo cantar?». Un silencio semejante de parte de un público así es algo que me sienta bien. Es como una especie de beso. En ese momento te dices: «¡Joder! Cantaré esa canción aunque sea la última cosa que haga en esta vida. Y la cantaré para todo el mundo». Y cuando me dirigí a los micros, recuerdo que miré el estadio en todas direcciones y me dije: «Aquí es donde yo habría podido estar, en lo alto, en todo lo alto, detrás de las vigas, cerca del techo». Pero estoy aquí, en el centro.

—Ahora hay que olvidar y volver a empezar. ¡Reanude el rodaje!

—Han dicho de mí que estoy acabada, que es el fin de Marilyn: en el fondo, estar acabada debe de ser un descanso. Debes de sentirte como un corredor de los cien metros libres que ha llegado a la meta y se dice entre suspiros: «Ya está, se acabó». Pero la verdad es que nada se acaba nunca. Siempre hay que volver a empezar, siempre. ¡Corten! ¡Vamos a por otra! ¡Que le den por culo a Cukor!

Hollywood, Warner Bros. Studios, diciembre de 1965

La Fox había invertido dos millones de dólares. Cukor le confió a una periodista: «La pobre se ha vuelto completamente loca. Lo triste es que lo poco que ha hecho no es bueno… Yo creo que está acabada». Pero tuvo una idea para salir del embrollo: hacer una película sobre el desastre del rodaje. Una película sobre las interioridades de una película. Marilyn, con sus exigencias excesivas y sus manipulaciones desvergonzadas, encarnaría a la actriz majareta. Una comedia trágica, una historia de Hollywood con productores superados, psicoanalistas intrusos y un omnipresente vampiro hembra controlando a la estrella rota. El desarrollo sería de lo más dramático: la muerte y la locura que Marilyn había temido —o aparentado temer— se apoderarían de ella en el último rollo.

Cukor no rodó esa película con y sobre ella, pero dos años después de la muerte de Marilyn, se interesó de nuevo por los retratos femeninos, como el de la bailarina Isadora Duncan o la actriz del cine mudo Tallulah Blankhead. Recordando las semanas dolorosas de *Something's Got to Give*, quería retratar a una actriz que fuera una mujer dañada, a la manera de *El crepúsculo de los dioses*, de Billy Wilder, o *Eva al desnudo*, de Mankiewicz. Al igual que él, esos dos cineastas habían trabajado con Marilyn, con lo que sería una buena idea, así como una buena venganza contra rivales tan odiados, el hacer en color una película negra sobre los últimos días de la estrella. Podría tratarse de la última y mejor película de George Cukor. Ahora que Marilyn se había convertido en un mito, la idea podría seducir a otras productoras aparte de la Fox. Cukor hasta tenía un título: *Perdida en la ciudad de los ángeles*. También se le había ocurrido *Muerte de una estrella*, que hubiera encajado muy bien con *Ha nacido una*

estrella, su película de 1954 en la que Judy Garland interpretaba a una actriz tronada que le daba más importancia a sus noches en blanco que a los días pasados en la oscuridad de un plató, sudando bajo los focos. Sería una película sobre la película imposible, una película detrás de la pantalla. Las bambalinas de Hollywood revelarían la maquinaria estúpida y cruel de las productoras, y las arrugas de un rostro mostrarían la locura de una actriz en busca de una imagen perdida que sería ella misma.

También se vengaría de ella, pues había llevado muy mal el penoso enfrentamiento con Marilyn. Durante las siete semanas de rodaje, ella no había dejado de modificar sus secuencias y sus frases. Vigilados o dirigidos por Greenson, los guionistas tuvieron que interpolar las tomas y cambiar el orden y el contenido de las secuencias previstas inicialmente. Lo que más había sacado de quicio a Cukor era la presencia de Paula Strasberg en cada toma de cada escena. Para él, el método del Actor's Studio no era más que una divagación pretenciosa, con lo que se mantenía firme en sus prerrogativas como director. Después de cada plano, cuando decía «*Cut!*», Marilyn no se volvía hacia él, sino hacia Paula para preguntarle si esa toma era la buena. Se iban a un rincón e intercambiaban, con una seriedad increíble, comentarios que concluían con un veredicto: «¡Sí!». O más frecuentemente: «¡No, no funciona! ¡Hagamos otra!». Dean Martin, su compañero de reparto, recuperaba los nervios con sus palos de golf, golpeando algunas bolas en una esquina del estudio. Paula, Greenson, Henry Weinstein, que era el *staff producer* y buen amigo del psicoanalista… Había demasiada gente disputándole el *final cut*.

Pero Cukor mantuvo la cortesía. Simplemente, cuando Marilyn insistía demasiado en lo de «hagamos otra», le respondía: «Por supuesto, querida». Luego rodaba cuatro o cinco tomas más sin película en el chasis. Después de cada visionado del copión, Cukor y su ayudante, Gene Allen, se quedaban solos y cuando salían de la sala de proyección, se encontraban a Marilyn en la puerta, angustiada: «¿Cómo ha quedado?». Cukor se volvía hacia Allen y le susurraba al oído: «Lo que quiere decir es: ¿cómo he quedado yo?». Acto seguido, con una sonrisa animosa, la tranquilizaba: «Magnífico, Marilyn, magnífico». Tras la última sesión de montaje, el

director declaró públicamente: «La productora se lo ha concedido todo. Y ella ha estado dura. Muy dura. Con todo. Ha sido falsamente amable conmigo. Lamento verla así, luchando contra sombras. Hasta su abogado, Mickey Rudin, ya no puede más, y ella no quiere saber nada de él. Creo que es el final de su carrera».

Ahora Cukor sabía que lo que había intuido era el fin de Marilyn, tal cual. Y lo que quería hacer con esa película sobre la actriz muerta era plasmar esa increíble densidad que ella le había otorgado, a su pesar, a sus apariciones; esa presencia casi insostenible que se aprecia en la pantalla en esas escenas que quedaron en el montaje de *Something's Got to Give* a pesar de que había estado tan ausente en el rodaje. Ausente incluso cuando estaba allí. Apenas si había expresión en su mirada, y era eso lo que resultaba hermoso. Cukor se colocaría delante de la cámara e interpretaría el papel del director paciente y genial que no había sabido ser en la vida real. La película sería una comedia, pero también una tragedia. Cambió el título de nuevo y eligió *Lo importante es lo que hay en la pantalla*. No dejó de modificar el proyecto, pero acabó renunciando a él cuando aparecieron los artículos en los que se acusaba a Greenson de haber participado en un complot para asesinar a la actriz. «¡Demasiado cercano todo eso! Demasiado poder en juego. Demasiado amor», le dijo a Hedda Hopper, la periodista de los cotilleos de Hollywood.

El último día de su vida, el 24 de enero de 1983, George Cukor le dijo a un amigo: «Fue un asunto de lo más sucio. El peor rechazo al que tuvo que enfrentarse. En definitiva, era demasiado inocente».

Nueva York, Octava Avenida, mediados de junio de 1962

Expulsada del rodaje, Marilyn convocó a los fotógrafos para realizar largas sesiones para *Life, Vogue* y *Cosmopolitan*. Intentaba contraatacar y utilizaba lo único que siempre había sabido rentabilizar: su imagen. Entre otras, hizo aparecer el 22 de junio en portada de *Life* una foto en la que se la veía desnuda en la piscina. Quienes la fotografiaron o grabaron durante sus últimos días ofrecen de ella dos imágenes opuestas: una estrella fulgurante y una muñeca ajada. Barris la ve fuerte y libre. Tiene poder; es el viento, flota en el aura del cometa que William Blake hace girar en torno a las figuras sagradas. Es la luz, la diosa, la luna. El espacio y el sueño, el misterio y el peligro. Pero también todo lo demás, incluyendo Hollywood. Todo lo demás, incluyendo a la vecinita de enfrente. El periodista de *Life* Richard Meryman, por el contrario, se queda impresionado por el aspecto terroso de su rostro inerte. Esa piel ni blanca ni gris: se diría que no se había desmaquillado desde hacía mucho, mucho tiempo. De lejos era soberbia, pero en cuanto estudiabas de cerca su rostro, le encontrabas una textura de cartón. Su cabello no brillaba por culpa de haber sido teñido y secado miles de veces. Ni siquiera parecía falso, sino muerto. Permanente, le llaman a eso. La única parte de ella que no morirá porque ya está muerta.

Desanimado por completo ante el giro de los acontecimientos desde su regreso, Greenson le escribe a una amiga, Lucille Ostrow, que se toma su fracaso como una ofensa personal. Para acudir en su ayuda, explica en tono quejoso, no sólo sacrificó sus vacaciones, sino una estancia en Nueva York durante la que tenía que verse con Leo Rosten. «Yo sacrifiqué mis objetivos e intereses y ella está encantada de haberse librado de una película que la

aburría. Se encuentra muy bien. Ahora soy yo el que está deprimido, el que se siente solo y abandonado».

Greenson consagraba todo su tiempo a la que llamaba su «esquizofrénica favorita». La gente que rondaba por la película le agobiaba: el guionista Walter Bernstein contaba a quien quería oírle que Greenson había colocado a Marilyn en un capullo. «Se ha convertido para él en una inversión, y no tan sólo financiera. No es que cuide de ella, sino que fabrica su enfermedad. Que se la considere enferma, dependiente y desamparada se ha convertido en algo vital para él y para otros. Hay algo siniestro en ese psicoanalista que ejerce sobre ella una influencia demencial».

Con el paso del tiempo, el espacio que separaba a Greenson de Marilyn no se había cubierto, sino que, en cierta medida, se había invertido. Habían intercambiado sus ideales y cada uno mostraba los síntomas del otro. El analista se había dejado atrapar por una fascinación creciente hacia las películas y por su propia imagen. Evitaba a pacientes y coloquios y se pasaba la vida en los pasillos de la 20th Century Fox. Marilyn hablaba más, y cuando encontraba un interlocutor del que se fiara, daba con las palabras. Las imágenes le asustaban.

Justo al principio de la semana siguiente a su despido, Marilyn partió para Nueva York. No vio a nadie allí, salvo a W. J. Weatherby, a quien recibía esporádicamente desde hacía dos años. Se habían cogido afecto. Como de costumbre, Marilyn llegó disfrazada con un pañuelo en la cabeza, una blusa holgada, pantalones sin forma y nada de maquillaje. El periodista no era muy sensible a la belleza narcisista de Marilyn Monroe y quería saber qué ocultaba bajo su máscara. Lo que más le había llamado la atención era algo indefinible que intentaba captar centrándose en la palabra *pantalla*. La imagen que ella proyectaba era una pantalla, un reflejo extático que requería una pérdida profunda.

Quedaron en ese bar de la Octava Avenida en el que solían verse. Un sitio lleno de bebedores silenciosos que habían venido a eso, a beber, todo lo que pudieran y en los vasos más grandes que hubiera. Un sitio en el que nadie esperaría cruzarse con una estrella de Hollywood. Ocupaban un reservado al fondo, en la penumbra. No se servía en las mesas. Tras media

hora de espera, cuando pensaba que ella ya no aparecería, Weatherby escuchó una voz de mujer a su espalda:

—Un dólar por tus pensamientos.

—Saldrías perdiendo.

Llevaba un vaso en cada mano. Una palidez nueva se sumaba a la antigua y la hacía aún más indescifrable.

—¡*Gin-tonic*!

—¡Muy bien! Pero ¿estás segura de que te gusta este sitio?

—¡Me encanta! No estoy acostumbrada a los bares *de verdad*. Éste me recuerda a uno de Reno del que salimos muy cocidos. Pero ya sabes, se cambia cuando se cambia de sitio. Todos tenemos distintas personas, diferentes maneras de ser en diferentes lugares. Yo no soy la misma en Nueva York que en Hollywood. Soy diferente si estoy en este bar o en un plató. Soy diferente con Strasberg y contigo. Lo veo cuando me entrevistan. Las preguntas te dictan las respuestas y parece que eres una u otra persona. A menudo, las preguntas me dicen más sobre la persona que las hace de lo que las respuestas le dicen a ella de mí. La mayoría de la gente se equivoca al pensar que tiene un solo yo para toda la vida, pleno, constante, cerrado. Serían mucho más tolerantes unos con otros si reconocieran que ellos también están hechos de pedazos, que tienen agujeros, que pueden cambiar.

—Tú seduces a los entrevistadores porque no quieres que se acerquen a tu yo real —dijo Weatherby con una sonrisa que desarmaba—. Quieres que te quieran y te cuenten historias de amor.

—¿Tú crees?

—¡Por supuesto! Seduces a todos los hombres con los que te cruzas —bromeó—. ¡Confiesa que te gusta sentir tu poder sobre ellos!

—No tanto. A veces odio el efecto que causo en los hombres. Esas miradas estúpidas. Esos puños que se cierran en torno al vacío. No es humano. Pero contigo no funciona y lo prefiero así. No respeto a la gente que te quiere porque eres alguien. Pero no escribas nuestra conversación en tu cuadernito.

Marilyn le daba la imagen de un niño silbando o riendo en la oscuridad. Cuantos más esfuerzos hacía por estar alegre, más sentía cómo crecía la penumbra.

—¿Quieres tomar algo más, Marilyn?

—Sí. ¿Y qué estás leyendo en estos momentos?

—*El parque de los ciervos*, de Norman Mailer. Es una novela sobre Hollywood. Te la regalaré.

—¿No te ocurre, a veces, que sientes como si los libros estuvieran lejos de ti, fuera de tu alcance? Quiero decir, que no sabes por dónde cogerlos. Como si estuvieran en un idioma extranjero, aunque estén en inglés. A veces me siento tan tonta delante de un libro…

—No te preocupes, tus intuiciones son más agudas que las de muchos intelectuales. No te cargues tu sensibilidad por un saber de segunda mano. Yo preferiría ser antes guapo que listo.

Marilyn desvió la mirada y él supo de inmediato que había metido la pata.

Remontaron la corriente de las masas nocturnas que se lanzaban hacia el metro de Port Authority Terminal. Él la metió en un taxi y regresó al bar de la Octava Avenida, se sentó esta vez en la zona iluminada con neones, abrió el cuaderno y transcribió la conversación. Se preguntaba si Marilyn no le estaría utilizando, si sólo quería ser amigable o si albergaba una segunda intención. La duda persistió por mucho que él se dijera que no podía hacer nada por ella, por su carrera, que no escribiría sobre ella.

Dos días después, según lo previsto, volvieron a verse. Él la encontró cambiada. Su cuerpo había perdido la línea de la juventud. Tenía surcos en la cara, la piel dejaba adivinar la osamenta, la carne no envolvía con tanta delicadeza sus rasgos. Se había maquillado, mal, pero eso no borraba ni la fatiga ni las arrugas, y ella lo sabía. Había llegado antes que él y se había incorporado para darle un beso alegre y ligero. Weatherby hubiese preferido no sentir su olor. Olía a suciedad, a temblores, a lágrimas.

—He estado a punto de no venir —empezó Marilyn.

—Me alegro de que hayas venido. ¿A qué te dedicas por aquí?

—No lo sé. Estoy en el fondo de la piscina. Doy patadas para salir a la superficie. No lo sé. Preferiría quedarme abajo, lejos.

—¿Estás triste?

—Si tú lo dices. Y aunque tú no lo digas…

Siguió hablando de manera entrecortada, sin energía. Pidieron algo de beber. Ella quería un *ángel blanco*, pero el camarero no sabía lo que era. Chocaron sus *gin-tonics* deseándose «Buena suerte».

—A mí no me la van a hacer —siguió Marilyn—. Ya he conocido eso, el pánico a ser una perdedora. Lo vi en los ojos de Betty Grable, que en su época fue una estrella. Un día me la presentaron, en su camerino. Me di cuenta de que la productora me utilizaba para hacerle saber que su reinado había concluido y que yo era la sucesora. Esperaban que la humillase. Me las piré. Durante mucho tiempo, la gente de la productora hizo conmigo lo que quiso. Yo accedía, era una ingenua. Bastaba con que se interesaran por mí para llevarme a la cama. Volvería a hacerlo, claro que sí, pero no con unos cabrones tan evidentes. Se acabó la época en que estaba casada pero iba a fiestas en casa de uno de esos tipejos. Me ponían la zarpa encima como el tigre sobre… ¿Cómo se llama? El antinosequé… Eso, el antílope. Como si dijeran: esa cosa es mía. La tengo, la he tenido y la tendré. Lo típico de una exputa, aunque yo nunca haya sido puta en el sentido estricto del término. Nunca me vendí. Aunque hubo un período en el que bastaba con pedírmelo para que me acostara a diestra y siniestra. Me ayudaba en mi carrera, pensaba yo, y en general los hombres con los que me iba a la cama me gustaban. Estaban tan seguros de sí mismos y yo tan poco de mí.

—¿Tienes proyectos después de la película?

—Hace tiempo que quiero interpretar a la Blanche DuBois de *Un tranvía llamado deseo*. No es el momento, estoy demasiado en la misma situación que ella. La haré en Broadway dentro de unos años. Me gusta tanto la última frase de Blanche… ¿Te acuerdas de Vivien Leigh en la película de Kazan?

Se acordaba. La mujer tan blanca y tan loca, loca de remate, loca de amor hacia nadie.

—No me veo en estos momentos diciendo en un escenario: «Sea usted quien sea, yo siempre he dependido de la amabilidad de los extraños». Los amantes, los amigos, los parientes, las personas cercanas… Todos esos te dejan tirada un día u otro. Así pues, los extraños son menos peligrosos. Pero tampoco hay que depender mucho de ellos. Cuando era pequeña, hubo extraños que me hicieron daño.

—Una vez leí que te habían violado de niña.

—No hablemos de eso. Estoy harta de hablar de eso. Lamento haber hablado de eso.

Barría la mesa con una servilleta de papel. Luego, se sonrió a sí misma.

—Ama de casa. ¿Dedicarme a mis labores? Me encanta limpiar. Así no pienso.

Tras largos silencios intercalados de frases breves y más bien crípticas, Weatherby se fue al lavabo. A su regreso, encontró de pie ante su mesa a un hombre que intentaba ligar insistentemente con esa rubia abandonada de la que se negaba a creer que no hiciera la calle en la Octava. Se libraron de ese pelmazo.

Dijo Marilyn:

—Las máscaras nos revelan, los roles nos matan.

Dijo Marilyn:

—Marilyn me sigue a todas partes como un albatros.

Siguió diciendo Marilyn:

—Creo que voy a hacer testamento. No sé por qué. Me baila por la cabeza. Siniestro, ¿verdad?

Dijo Weatherby:

—Me gustaría que bailaras sobre la barra.

—¡Nos echarían! En este tipo de bares, las mujeres tienen que estar en su sitio, a los pies de los hombres. No al revés.

Luego bebió mucho y habló poco y de manera poco concreta.

—No escribirás nada de lo que digo, ¿verdad? Puede que también yo me vuelva a casar. El problema es que él está casado en estos momentos. Y es famoso: sólo podemos vernos en el mayor secreto.

Añadió que su amante estaba metido en política. En Washington.

Al día siguiente, le envió un extraño telegrama a Bobby Kennedy para declinar una invitación a una cena en Los Angeles: «Querido fiscal general Robert Kennedy y señora, me encantaría acudir a su invitación en honor de Pat y Peter Lawford. Lamentablemente, me comprometí a participar en una manifestación en defensa de los derechos de las minorías y formo parte de esas últimas estrellas que aún siguen unidas a la tierra. Y es que, a fin de

cuentas, lo único que reivindicamos es nuestro derecho a brillar. Marilyn Monroe».

Según Peter Lawford, el sábado 4 de agosto, su último día, Marilyn utilizó una expresión terrible al teléfono para negarse a acudir a la fiesta que organizaba él en su casa en la playa de Santa Monica:

—Para que me pasen de uno a otro como un trozo de carne, ¡no, gracias! Ya estoy harta. No quiero que me sigan utilizando. Frank, Bobby, tu cuñado el Presidente… A ése ya no puedo ni verle. Todo el mundo me utiliza.

—Ven, por favor. Verás que estás equivocada.

—No, estoy destrozada. No tengo ganas de responder a nada. Ni ante nadie. Pero hazme un favor: dile al Presidente que he intentado verle. Dile adiós de mi parte. Dile que yo cumplí mi parte.

El comienzo de la llamada no era más que un murmullo incoherente, y Lawford tuvo que gritar su nombre varias veces como si ella no le oyera. Tras un largo suspiro extenuado, Marilyn consiguió articular:

—Adiós a Pat, adiós al Presidente y adiós a ti también, porque eres un buen tío.

Lawford comprendió que esa voz no hacía comedia, no gritaba: «¡Que viene el lobo!». Sintió que esa voz se hundía en la muerte. Adivinó que *adiós* no quiere decir forzosamente que te vas, sino tan sólo que llamas a otro y quieres volverle a ver.

Los Angeles, Universidad de California, junio de 1966

Incompatibles e inseparables, Marilyn y Ralph pronto se perderían. No dejarse, perderse el uno en el otro. Como esas figuras de los naipes o de los sellos en las que dos personajes, invertidos, están enganchados por la mitad. Sus cuerpos se tocan, pero cada uno de ellos mira en una dirección opuesta. En la intersección de la luz y el recuerdo, de las palabras robadas y los sueños revividos, del silencio y las lágrimas, un hombre que empezaba a tener una edad y una mujer niña habían conseguido encontrarse. El amor siempre es un recuerdo del amor. El deseo, olvido del deseo. El encuentro de dos historias paralelas siempre es un accidente. Un jaque mate doble.

La imagen siempre había constituido su tranquilidad, su protección. Para Marilyn, ser fotografiada significaba ser acariciada sin riesgos y suscitar el deseo como pantalla ante la devastación del amor. Deseaba ser deseada para no saber si era amada. Ahora la pasión había arrasado en ella el amor y hasta el deseo. La pasión hacía que el lenguaje girara sobre sí mismo, en el vacío, sin anclaje alguno en su cuerpo. Amar a alguien es amar sus palabras. Alucinar su presencia. Marilyn amaba a Greenson. Apasionadamente. Es decir, no le quería. No lo deseaba. Le esperaba. Invadida por el otro, por sus palabras, por sus imágenes, ya no era ella misma. Sujeta a ausencias de ser, a bocanadas de otro, bocanadas de delirio, podríamos decir, amaba locamente, hasta ese extremo en el que el colmo del amor ya no es un amor. Y quien constituía el objeto de ese amor tampoco era nadie. Ese hombre ya no era reconocido en la realidad singular y concreta de su presencia, sino que se había convertido en un amasijo de signos, en una abstracción desmesurada. Ese ser irreal era, sin embargo, el único que existía a sus ojos. El amor pasión se juega contra la locura. En

ambos sentidos. Por un lado la frecuenta: no se habla porque sí de «locos de amor». Pero también la evita: la psicosis es una avería del amor, un amor muerto. Su separación sólo podía ser pasional, mezclando el final del amor con la idea de la muerte.

Tras la desaparición de Marilyn, Greenson escribió un artículo para un coloquio en la UCLA: «Sexo sin pasión». Plantea en él la pregunta inversa: ¿qué es la pasión sin sexo? Había partido de unas reflexiones sobre las mujeres y el deseo, la pérdida del deseo. La vida sexual de Marilyn le había convencido de que, para ella, el deseo y el amor estaban disociados. «La mujer que se acerca a la cuarentena —escribe— necesita sexo y relaciones sexuales para convencerse de que todavía es deseable. Pero sobre todo para probarse que aún puede ser amada. Recordemos que la mujer disfruta de una enorme ventaja en el acto sexual: puede realizarlo o dejar que se lo realicen sin hacer nada y no necesita hacer nada especial para satisfacer a su compañero. Las mujeres disponen de la posibilidad de usar el sexo con fines o intenciones no sexuales. Así pues, muchas de ellas se implican en relaciones sexuales sin amor y sin pasión. Las utilizan por diversos motivos: conquista, seguridad, venganza. Algunas no se atreven a disfrutar directamente de sus emociones y de sus fantasmas cuando se unen al hombre en la que es la intimidad por excelencia: la intimidad sexual. Implicarse íntimamente con alguien quiere decir que ese alguien te puede herir, hacerte daño, abandonarte. Por lo tanto, esas mujeres marcan distancias con respecto al hombre y bloquean sus fantasmas».

Este artículo puede también leerse como una especie de autoanálisis, de tentativa de pensar el deseo masculino. «Los hombres de cincuenta años —Greenson tiene cincuenta y cinco— tienen menos deseos sexuales. Para evitar el sexo pueden utilizar racionalizaciones, y para acometerlo pueden recurrir a ciertas ayudas. No estoy calculando el uso de medicamentos para consumar el acto sexual, pero no creo que se limite a unas cuantas personas de Beverly Hills o de Hollywood. Los hombres tienen miedo a las relaciones sexuales; en parte por temor a la impotencia, en parte para evitar plantearse la cuestión de su potencia. No son fieles a sus mujeres por un sentido de la moral, sino que se someten a la moral por miedo a fracasar

como amantes. Son fieles y se refugian en una asexualidad o en una no sexualidad por miedo a no poder disputarle una mujer a otros hombres».

El viaje de Greenson y su ausencia habían desequilibrado a Marilyn de la misma forma que su presencia excesiva durante dos años la había desarmado. Arrebato, embeleso, exilio, transferencia, viaje, esas palabras insistían en que, al querer a Greenson como una loca, se convertía en una persona desplazada, como la mujer del cuadro en el salón de la hacienda de Santa Monica. Como la niñita que Grace McKee llevó un día a través de la ciudad en su American Bantam negro de 1940, modelo Hollywood. Durante todo el trayecto, ella no le había dicho adónde la llevaba. De repente, en El Centro Boulevard, apareció ante sus ojos un edificio de tres plantas. Sobre la fachada de ladrillo rojo, leyó: LOS ANGELES ORPHANS HOME.

«Ser echado», se dice vulgarmente para hablar de las rupturas. Ser echado fuera del amor es ser echado como una cosa, como un desperdicio de algo que ya se ha utilizado. *Fall out of love*, caerse del amor, es caer fuera de uno mismo, fuera del lenguaje. Al igual que en el vértigo del amor algo muy bajo atrae al otro, otro vértigo aspira al abandonado fuera del tiempo: la infancia de uno, el niño interior. Marilyn se reencontraba con la niña sola, la niña que quiere morir.

Los Angeles, Hollywood Sign, junio de 1962

¿Cuándo fue eso? Una noche, muy tarde, Marilyn telefoneó a André de Dienes, su amante de antaño, su amigo de siempre, para decirle que no conseguía dormir. Le propuso ir a hacer fotos por ahí, a una callejuela mal iluminada de Beverly Hills. Quería posar triste y solitaria. Dienes saltó de la cama, reunió el equipo y se fueron a tomar fotos durante toda la noche. El fotógrafo había olvidado el *flash*, pero la iluminó con los faros del coche. Las imágenes resultantes eran muy melodramáticas. ¿Hacía comedia Marilyn? ¿Era consciente de que algo no funcionaba en su vida o sentía que la tragedia la estaba esperando a la vuelta de la esquina? No podía hacer nada. Consumía la vida a manos llenas, la abrazaba, se enfrentaba a ella cuerpo a cuerpo, pero de una manera tan enfermiza y desordenada que era la muerte la que acababa por consumirla. La pasión es un amor mortal. Greenson y Marilyn estaban unidos por el amor y por la muerte, pero no habían hecho el amor. Sólo les quedaba hacer la muerte. Juntos o cada uno por su lado.

A la tarde siguiente, mientras la bruma rosada empezaba a calar y a adquirir contornos de color púrpura, Marilyn telefoneó a Joan.

—Hola, Joanie. Tengo ganas de dar un garbeo, ¿me acompañas?

Joan aceptó e hizo subir a su descapotable a la actriz, que vestía un jersey marrón de cuello vuelto y un pantalón de tela beige. Joan conducía y Marilyn, con el cabello al viento, marcaba la dirección que debían seguir. Un camionero se situó a su lado y le pidió una cita. Como ella no le respondía, el tipo le gritó:

—Pero ¿quién te has creído que eres, joder, Marilyn Monroe?

Después de Santa Monica Boulevard, fueron hacia el norte por La Brea Avenue. Por encima de la gigantesca ciudad, los aviones descendían hacia

el aeropuerto con las luces de aterrizaje encendidas, como pájaros demasiado pesados, cansados e insignificantes. El gemido ronco de los reactores acercándose se mezclaba con el rumor continuo de la circulación nocturna. Cruzaron Sunset Boulevard a una manzana del Chinese Theater y luego subieron por Cahuenga, bordeando el dique del Hollywood Reservoir, ese lago artificial situado en una hondonada al pie de las Hollywood Hills. Cuando salieron de la red de callecitas sinuosas que van a dar al Griffith Park, Joan comprendió que Marilyn quería acercarse al Hollywood Sign.

A unos centenares de metros, como un subtítulo gigante clavado en la imagen de la vertiente abrupta y boscosa, se elevaba la palabra HOLLYWOOD. Nueve letras de quince metros de alto y diez de ancho. A su espalda, erguido contra las altas colinas de Mount Lee, el Sign se recortaba sobre el azul de la noche; y a sus pies, hasta llegar al mar, millones de luces vacilaban como en un cielo invertido.

—Es como en las películas —dijo Marilyn, mirando la ciudad que se extendía abajo—. La noche se mueve. Almas en pena errando en la ciudad de los ángeles, entre el Infierno y el Purgatorio.

Ante ellas se abría un barranco de varias decenas de metros de profundidad. Había señales que avisaban del peligro, y de vez en cuando pasaba un coche maniobrando con precaución por esa carretera de arena roja y reseca. Joan se sentía en peligro.

—No te preocupes, aquí hay tipos raros y hasta coyotes; pero yo vengo por aquí a menudo y nunca me ha pasado nada, aparte de que me entran ganas de tirarme a uno de esos huecos oscuros. Romántico, ¿no? MARILYN MONROE ENCONTRADA CON EL CRÁNEO ROTO AL PIE DE LAS LETRAS DE HOLLYWOOD. Dirían los periódicos: «El Hollywood Sign es un reclamo construido de prisa y corriendo hace cincuenta años por la agencia inmobiliaria Hollywoodland. Desde que cayeron las cuatro últimas letras, *land*, el nombre en las colinas se convirtió en un icono para la industria del cine y para los tres millones de habitantes de Los Angeles». Pero ya ves, no te puedes acercar. Era uno de los sitios preferidos de los suicidas, pero ahora habría que escalar una verja muy alta antes de poder lanzarse al vacío desde lo alto de la palabra *Hollywood*.

Los Angeles, Pinyon Canyon, otoño de 1970

En 1950, Joseph Mankiewicz le había dado a Marilyn uno de sus primeros papeles de verdad en *Eva al desnudo*. En Hollywood se le consideraba el cineasta de los psicoanalistas y el psicoanalista de los cineastas. Como Greenson, era un hombre del este, hijos los dos de inmigrantes europeos, rusos y alemanes. Educados en la misma cultura letrada de Nueva York, y ambos de origen judío, se sentían más o menos exiliados en California —un «desierto cultural», según el cineasta— y frecuentaban básicamente a los artistas e intelectuales judíos alemanes que se habían establecido en Los Angeles huyendo del nazismo. Pero a ojos del cineasta, Hollywood seguía siendo una ciudad de marfil y riqueza, de arena y estupidez. Nunca se había acostumbrado a la noche que cae de golpe sobre el día, a la ausencia de una lenta transición de la tarde al crepúsculo, al montaje *cut* del tiempo en el que los actos y las cosas ocupaban el lugar de los pensamientos y de los fantasmas. Lo que más les unía era Freud. En casi todas esas veinte películas que dirigió Mankiewicz, encontramos un retrato o una estatua que se mantiene en la sombra y cuyo mudo reproche va minando el destino y los logros del héroe. En su vida y su obra, ese testigo de la carencia irreparable era el retrato de Freud. Fue después de abandonar sus estudios juveniles de psiquiatría cuando Mankiewicz se hizo guionista y, más tarde, director.

Concebía el cine como un arte de palabras más que de imágenes. *Pictures will talk* (Las películas hablarán), ése era su lema. No le gustaban los exteriores, ni las películas de actores, ni los directores que ceden a los intérpretes el lugar esencial. Consideraba que había dos tipos de cineasta: los que muestran imágenes y los que muestran sentimientos; y él se incluía entre los segundos, que utilizan la imagen pero basan sus películas en el

diálogo, en la búsqueda de la verdad a través de las palabras y no bajo la piel de los actores. De película en película, buscó la palabra en relación íntima con la imagen. No le interesaba el espectáculo. En una película, como en un ser humano, no hay nada que ver, opinaba.

Su técnica de dirección se inspiraba directamente en las lecciones del psicoanálisis. Para preparar a sus actores, los incitaba a confiar en él durante los meses previos al rodaje, hacía que le contaran su infancia y que revivieran sus recuerdos, todo ello para romper sus inhibiciones. Asimismo, justo antes de la guerra, había tenido al mismo analista que Ralph Greenson, Otto Fenichel, un freudiano de la primera hornada muerto prematuramente en 1946 a la edad de cuarenta y ocho años.

Años después del verano de 1962, Mankiewicz le pidió a Greenson que se volvieran a ver. Se habían cruzado dos o tres veces en fiestas, pero ni eran amigos ni lo habían llegado a ser. Por teléfono, el cineasta dijo que, después de la muerte de aquella a quien llamaba «la rubia triste», había sentido la necesidad de ver al que la había cuidado, de saber cómo era «Marilyn al desnudo». No se había atrevido a llamar, pero ahora que había pasado un tiempo, le gustaría hablar con su psicoanalista. Quedaron en un *diner* anónimo de Sunset Boulevard.

—Es fácil, esa Eve Harrington se había casi convertido en una Margot Channing —empezó Greenson en clara alusión a las mujeres de *Eva al desnudo*.

—Se equivoca —repuso el cineasta—. No era la ambiciosa que pisa a todo el mundo para medrar, ni la estrella egocéntrica que no da cuartel a nadie. Siempre fue la señorita Caswell, la ingenua debutante que entiende las reglas del juego pero no aspira a vencer echando al contrincante a la lona. Cuando contraté a Marilyn para que interpretara el papel de la aspirante a actriz, era la persona más sola que había conocido jamás. Rodábamos los exteriores en San Francisco, y durante dos o tres semanas la vimos siempre cenando o bebiendo sola en uno u otro restaurante. Siempre le decíamos que se uniera a nosotros, cosa que ella hacía encantada, pero nunca aceptó, o nunca comprendió, que la consideráramos uno de los nuestros. No era una solitaria. Simplemente, estaba absolutamente sola.

—Los actores siempre están solos. Los conozco bien, los he analizado a montones. Tienen en su interior roles, personajes, fantasmas, pero están solos. Necesitan guiones y alguien que les dirija para darle forma y sentido a su mundo interior, que es un lío.

—Sí, pero en ese aspecto Monroe era muy diferente a los demás actores, que quieren pensar en sus líneas, expresarse a través de ellas, cuando lo único que se les pide es que comprendan las palabras que hemos puesto en su boca. ¡Nunca he entendido el extraño mecanismo por el cual un cuerpo y una voz se imaginan de repente que son un alma! Ya sería hora de que los pianos entendieran que no han escrito el concierto. ¿Por qué decide una actriz que las palabras que tiene que decir son suyas y obedecen a pensamientos que expresa? Monroe no era así. Lo sabía de manera instintiva, y todos sus años de conversión religiosa al método Strasberg no consiguieron echarla a perder.

El tono de Mankiewicz se fue haciendo más amargo, casi mezquino. De hecho, era él quien necesitaba hablar de la muerta, no Greenson, que se mostraba callado, distraído, casi aburrido.

—Voy a decirle una cosa —siguió el cineasta—. Su imagen, cuando ella se exhibía, le servía para perderse en ella, para callarse en ella, como el que deja la chaqueta en manos del que le agarra en aquellas películas policíacas malas de cuando yo empezaba en el cine. Se exhibió toda su vida: ante el público, ante usted, ante mí. Exhibió su persona y no sólo su cuerpo, se exhibió en un juego terriblemente mortal. Lo que siempre me sorprende cuando veo su imagen en la pantalla es que no está tan sólo expuesta, sino *sobreexpuesta*, como se dice en fotografía, como si emanara demasiada luz de su rostro e impidiera distinguir los rasgos. Nunca entendimos que la cara de Medusa que nos dejaba ver era una pantalla sobre la que se proyectaban nuestros deseos sin atravesarla.

—Mire, durante los últimos tiempos ya no era tan sólo ese icono sexual que la había convertido en estrella. Yo diría que se había convertido en un *ser parlante*, por así decir.

—¿Y ha necesitado no sé cuántas sesiones para descubrir a esa Marilyn? Déjeme que le cuente algo. Cuando rodábamos *Eva al desnudo*, me la crucé un día en la librería Pickwick de Beverly Hills. Ella iba a menudo, hojeaba

los libros, compraba alguno que otro y no terminaba ninguno. (Leía con la avidez desordenada de los que han crecido en casas sin libros, marcados por la vergüenza ante la inmensidad de lo que nunca sabrán). Al día siguiente, en el plató, vi que leía a Rilke. Le dije que había elegido bien, pero que no entendía qué relación podría tener eso con ella. «Lo terrible —me respondió —. Rilke dice que la belleza no es más que el comienzo de lo terrible. No estoy segura de entenderlo bien, pero me gusta esa idea». Unos días después, me regaló un libro de Rilke. (Le encantaba hacer regalos, como a todos aquellos que no han recibido muchos). Desde entonces, pienso en su gesto extraño y helado que era como un reflejo que prohíbe el deseo. Un reflejo de lo terrible.

Greenson pensaba: menudo charlatán, ¡y anda que sus paréntesis! Es como en sus películas, paréntesis dentro de otros paréntesis.

—No he venido a hablar de Marilyn, como usted se puede imaginar —continuó el cineasta—. Lo que me interesa en su historia es el poder, el dinero, el reconocimiento social. ¿Qué son las relaciones humanas sino relaciones de manipulación? Manipulamos a los demás y, a fin de cuentas, también a nosotros mismos. Es como el jugador empedernido que juega para perder: lo que busca es la destrucción. Eso es lo que me fascina de las mujeres, y lamento que se escriban tan pocos guiones para actrices. Usted es un jugador de mujeres, doctor Greenson, del mismo modo que hay jugadores de *backgammon* o de póquer, pero usted se cree un jugador de ajedrez.

El psicoanalista no dijo nada.

Mankiewicz abandonó el *diner* de manera abrupta, como el que deja con la palabra en la boca a alguien que no se entera de nada. Decidió caminar un poco antes de volver a casa. Nunca como esa noche había visto Los Angeles como lo que es: un decorado de cine. No una ciudad. Una serie de construcciones: granjas mexicanas, chozas polinesias, villas de la Costa Azul, templos egipcios o japoneses, chalés suizos, mansiones isabelinas y todas las combinaciones posibles de estilos tan diversos; todo ese amasijo arquitectónico bordeaba las cunetas de eso que no se puede definir ni como calle ni como avenida. Cualquier cosa y casi nada, de todo hay en ese

almacén de accesorios, señales de ciudad, apariencias de calle, maquetas de casas como esas que se sacan del almacén de un estudio cinematográfico mientras la voz cansina del regidor dice: «Acción». Las personas que te encuentras en los lugares públicos no son más que figurantes en espera de la siguiente toma. Ni siquiera era todo falso, pues no buscaba parecerse a la realidad, sino que sólo era un fondo plausible para el plano de una película ambientada en Hollywood. *Crime scene*. Parpadeos de focos de coche con las siglas LAPD (Los Angeles Police Department). *Zoom* sobre un edificio bajo en mitad de las colinas. Falta una letra en la palabra *motel*, escrita con neones escarlata sobre la noche azul.

Mankiewicz pensaba en una frase de sus diálogos para *De repente el último verano*: «El momento en que la muerte se apodera de la película». En agosto de 1962, él había visto algo así: *a la muerte apoderándose de la película que interpretaba Marilyn*. Cuando empezó a escalar la pendiente de Pinyon Canyon, al final de la calle Vine, las palmeras se recortaban oscuras contra la pálida luz, y sus ramas altas y ralas pasaban gradualmente del malva al negro. La misma cenefa orlaba las colinas bajas de una belleza casi vulgar. Hasta la naturaleza imitaba a los filamentos de los tubos fosforescentes, delimitando las fachadas chillonas de los *diners*. Esta ciudad no es más que la máscara del desierto, se dijo Mankiewicz. No me gustan los exteriores. No haré más películas.

Bel Air, últimos días de junio de 1962

Cuando trabajaba para *Vogue*, Bert Stern fue convocado al Bel Air Hotel por Marilyn, que deseaba que le hiciera unas fotos. El fotógrafo accedió al *bungalow* rosa ligeramente apartado, que era el número 96. El suelo estaba cubierto de botellas y de cartones vacíos. Zapatos desperdigados. Una mujer desnuda en la cama, sacudida por fogonazos estroboscópicos y, como fondo sonoro, los Everly Brothers. Pasaba de la medianoche. Marilyn posó durante horas, en la cama, bebiendo Dom Pérignon y, más adelante, vodka del más fuerte. Descubriendo sus pechos, le pregunta a Stern: «¿Qué tal, para tener treinta y seis años?».

Él la plasma así, tirada en la cama y buscando el champán que hay en el suelo. No era real, era un sueño hecho realidad, como lo que piensas a los trece años cuando escuchas esa palabra: *mujer*. Marilyn parecía ser la mujer. Cuando se queda de nuevo quieta bajo la sábana, Stern la descubre, extrañamente pasiva y vulnerable. Se inclina sobre la cama desordenada. Marilyn mantiene cerrados los ojos. El sonido de su respiración le tranquiliza: aún está viva. Besa su boca y percibe un leve «¡No!» surgido de las profundidades, de una especie de trance inmóvil. Deslizando la mano bajo la sábana, acaricia su cuerpo. Cree que ella quiere hacer el amor, que está dispuesta a ello. Pero en el último momento retira la mano y decide no ir más allá. Los ojos de Marilyn se abren débilmente: «¿Dónde te habías metido tanto tiempo?», pregunta como en un sueño antes de volverse a dormir. Stern tiene la certeza de que no se dirige a él.

Las fotos de Bert Stern se publicaron bajo el título de *La última sesión*. El fotógrafo había preparado numerosos accesorios: cintas, collares, velos, fulares, copas de champán, cosas elegidas por sus posibilidades de brillo y de reflejo, no por el color. Marilyn estuvo más activa de lo que él esperaba,

fue más una compañera que el objeto a fotografiar. Durante las dos primeras horas, Stern aún tenía una idea de lo que buscaba. Tenía en la cabeza toda una imaginería y se la proponía a su modelo. Ella elegía e interpretaba las escenas sin decir ni una palabra. No hablaban. Tomaban juntos imágenes de ella. Stern había fotografiado a un montón de mujeres. Marilyn fue excepcional. La mejor. Ella entraba en la idea y él sólo tenía que encerrarla en la caja.

A lo largo de varios días, Stern realizó dos mil quinientas setenta y una fotos. La mayor parte de ellas, desnudos. Algunas, las mejores, en blanco y negro. Todas guardan un secreto, algo oculto que no llegaremos a conocer. La verdad nunca está desnuda. No sale del pozo. Vemos a Marilyn envuelta en chales de colores vivos que a veces sostiene entre los dientes, cubierta por velos negros o con collares de bisutería, con un vestido de noche y el pelo elevado en un moño, tapada con un abrigo de chinchilla, prácticamente irreconocible con una peluca negra, con los brazos colgando como los de un niño que espera, y siempre con una mirada oblicua, contenida, que parece venir de abajo o de lejos. Estoy aquí, soy yo, eso es lo que hay. ¿Podrá usted soportarlo? La imagen más emocionante la muestra apretando contra su pecho izquierdo una toalla de baño que frota por su mejilla inclinada como una niña que se quitara las legañas. El vientre desnudo deja ver una ancha cicatriz horizontal un poco por encima de la cadera. Marilyn en blanco y negro. Parece ensayar mentalmente la canción de *Bus Stop: That Old Black Magic of Love*.

Había apuntado en un cuaderno una frase de Freud extraída de *El malestar en la cultura*: «Nunca estamos más desprovistos de cualquier protección contra el sufrimiento que cuando amamos, nunca nos sentimos más desgraciados que cuando hemos perdido al ser amado o a su amor». Marilyn añadió al margen: «Amar es darle a alguien el poder para matarte».

«A veces —dirá Stern muchos años después—, cuando algo es perfecto en todos sus detalles, ya no es hermoso. Impresiona y da miedo. Y para superar ese miedo, nos decimos que nadie podrá poseer semejante perfección, pero a Marilyn tenías ganas de poseerla por sus imperfecciones, por sus fragilidades, por los cambios bruscos de su cuerpo y de su rostro

dependiendo del momento y de la iluminación. ¿Que sus labios no son perfectos? Pues eso es precisamente lo que te da ganas de besarlos».

Santa Monica Beach, 29 de junio-1 de julio de 1962

Las fotografías de Barris para *Cosmopolitan* no muestran moretones en la piel de Marilyn, como tampoco lo hacen las que tomó una semana antes Bert Stern para *Vogue*. Le había dicho a Barris: «Me da igual la edad, me gusta la vista que hay desde aquí. Veo abrirse el futuro y me pertenece igual que a cualquier mujer». Pero cuando descubre, mientras espera ante el Schwab's Drugstore en el Thunderbird rojo de Stern, las fotos tomadas en el Bel Air Hotel, saca del bolso una aguja del pelo y se pone a pinchar aquellos negativos que se le antojan «demasiado Marilyn». «Estaba borracha y desnuda —le dirá luego a Greenson—. No es eso lo que me molesta. Es la música cursilona que aún oigo cuando las veo».

A Marilyn le queda un mes de vida. Greenson sigue haciendo partícipe de su perplejidad a Anna Freud. Ésta le responde el 2 de julio.

> Querido colega y amigo, veo que su paciente se ha portado mal, con los retrasos y los días de ausencia en el rodaje. Me sorprende lo que le ocurre y lo que le pasa a usted con ella. Esa mujer debe de tener algo muy bueno, por lo que me contó Marianne Kris. Y sin embargo, resulta evidente que está muy lejos de ser una paciente analíticamente ideal.

En los días siguientes, hablando por teléfono con Joan, Marilyn parecía estar en otra parte. Joan tenía veintiún años, pero Marilyn siempre le hablaba como a una hermana pequeña. No quería que viera fotos suyas sin ropa y nunca le hablaba de los hombres con los que se acostaba. «Siempre se presentaba ante mí como una criatura virginal». Cuando estaban juntas, aunque hablaban a menudo de amor, casi todo el rato la conversación se reducía a la vida sentimental de Joanie. Pero desde principios de 1962, Joan veía a Marilyn muy excitada y oía cómo le hablaba de un hombre nuevo en

su vida. Prefería no decir su nombre y le llamaba «el general». Eso les daba mucha risa. Joanie suponía que tras ese nombre se escondía John Kennedy. Pero cuando la revista *Life* publicó un reportaje sobre el fiscal general Robert Kennedy, a quien sus colaboradores en el Ministerio de Justicia solían referirse como «el general», lo entendió todo.

La noche del 19 de julio, Marilyn invitó a Daniel y a Joan a su casa para celebrar el cumpleaños de ésta y agradecerles que hubieran estado a su lado durante la ausencia de su padre. Muy alegre, le dijo a Joanie: «¿Sabes una cosa? Podría escribir la historia de mi vida tan sólo con los títulos de las canciones de mis películas. *Every Baby Needs a Da-Da-Daddy* (Todos los bebés necesitan un papá); *Kiss* (Beso); *When Love Goes Wrong* (Cuando el amor acaba mal); *Diamonds Are a Girl's Best Friend* (Los diamantes son los mejores amigos de una chica); *Bye, Bye, Baby* (Adiós, cariño); *After You Get What You Want, You Don't Want It* (Cuando tienes lo que deseas, ya no lo quieres); *Heat Wave* (Ola de calor); *Lazy* (Perezosa); *River of No Return* (Río sin retorno); *I'm Gonna File My Claim* (Voy a poner una denuncia); *One Silver Dollar* (Un dólar de plata); *That Old Black Magic of Love* (Esa vieja magia negra del amor); *I'm Through With Love* (Estoy harta del amor); *I Wanna Be Loved By You* (Quiero ser amada por ti); *Running Wild* (A mi aire); *My Heart Belongs to Daddy* (Mi corazón pertenece a papá); *Incurable Romantic* (Romántica incurable)… ¡Ya basta! Pero ahora ya no canto. Ni en las películas ni en la vida. ¿Por qué?». Joan pensó que podría añadir a su repertorio *Cumpleaños feliz, Marilyn*, pero no dijo nada.

Al día siguiente, Marilyn ingresó en el Cedars of Lebanon Hospital para una intervención ginecológica. Hubo quien habló de aborto, hubo quien dijo que fue un parto fallido. El nombre que dio en recepción fue Zelda Zonk.

Santa Monica, calle Franklin, 25 de julio de 1962

El día en que Darryl Zanuck se convirtió en presidente de la Fox, Greenson tuvo dos sesiones con Marilyn: una en su consulta, otra en casa de ella. Engelberg le había inyectado un sedante. Además, Greenson le recetó Nembutal. Desde su regreso de Europa, el psicoanalista había visitado a Marilyn a diario. Ella le telefoneaba sin parar, a veces a las dos, las tres o las cuatro de la mañana. También llamaba a Bobby Kennedy, con el que se había cruzado un mes atrás en una fiesta en casa de los Lawford.

Desde que reemprendieron la terapia, Greenson tenía la impresión de que Marilyn mejoraba, aunque ella no dejara de hablar de separación, de ausencia y de soledad. Puede que se debiera a su culpabilidad, pues Greenson creía ser responsable de que la Fox hubiese despedido a Marilyn en su ausencia. O tal vez quería tranquilizarse a sí mismo pensando que todo tendría un final, que ella se curaría y le liberaría, que dejaría de estar a su merced siete días a la semana y veinticuatro horas al día, en libertad bajo fianza, como él decía, prisionero a perpetuidad del método de tratamiento que había creído necesario para ella y que ahora cada vez se le hacía más imposible de seguir. Se daba cuenta de que esa desgracia, esa espera esencial del otro, esa espera desmesurada, no era la espera de alguien real, de alguien como él, Ralph. Y tampoco era la espera de otra persona, sin nombre, desconocida. Marilyn esperaba que nadie respondiera a su espera.

Tal vez, adivinando su deseo de que ella mejorara, Marilyn hacía como que estaba mejor. A fin de cuentas era una actriz: sabía interpretar el papel de una chica feliz hasta con su médico. Lo importante era no estar nunca perdida. En una sesión, ella le dijo: «Me da igual morir, sé que usted me llamará después».

Greenson pensaba ir a Nueva York el mes próximo. Su libro avanzaba muy lentamente desde que la mayor parte de su tiempo y de sus emociones estaban dedicadas a Marilyn. La desgracia era para ella la única manera de asegurarse la presencia del otro, y se había convertido en un ente de pesadilla que, pese a todo el amor, toda la fragilidad o todo el esplendor, lo destruía de manera inexorable. ¿Y si él no tenía ganas de ser destruido?

Lago Tahoe, Cal-Neva Lodge, 28 y 29 de julio de 1962

A lo largo de sus últimos treinta y cinco días, Marilyn vio veintisiete veces a Greenson y veinticuatro a Engelberg. Recibió de ambos abundantes punciones sedantes o «inyecciones de juventud», cuyo número no quisieron precisar ni uno ni otro durante la investigación. El periodista de *Life*, que entrevistó a Marilyn por última vez a principios de julio, la vio interrumpir la conversación para irse a la cocina, donde Engelberg le puso una inyección que la mantuvo en estado de sobreexcitación hasta altas horas de la noche.

No fue a Nueva York, pero abandonó Los Angeles varias veces, en particular para pasar dos fines de semana en el Cal-Neva Lodge, el casino que pertenecía conjuntamente a Frank Sinatra y Sam Giancana y que dirigía Paul «Skinny» D'Amato. La primera vez, Sinatra organizó la fiesta. Oficialmente, invitó a Marilyn para celebrar su nuevo contrato con la Fox. La actriz esperaba poder reemprender el rodaje de *Something's Got to Give* en la última semana de agosto. Sinatra le propuso también que hablaran de una próxima película juntos. Según Ralph Roberts, Marilyn no tenía muchas ganas de ir, pero decidió hacerlo al enterarse de que Dean Martin daría un espectáculo en el Celebrity Room ese fin de semana. Sinatra trajo a Marilyn en su avión privado, el *Christina*, lujosamente equipado con moqueta tupida, paredes artesonadas, salón con bar, piano y un cuarto de baño de lo más lujoso que hasta incluía un asiento de retrete con calefacción. Se le otorgó el *bungalow* 52, que formaba parte de una sección reservada a los invitados de relumbrón. Oculta bajo un fular negro y unas gafas oscuras, pasó en su habitación la mayor parte del tiempo, durmiendo con el teléfono pegado a la oreja.

La segunda vez que voló hacia la frontera entre California y Nevada fue durante el fin de semana previo a su fallecimiento. Se la vio deambulando con un aspecto ausente que la hacía parecer un fantasma. Le contó a D'Amato cosas de las que no se debe hablar. No se trataba de una reunión de amigos venidos a celebrar en su compañía su victoria contra la Fox, sino de gente extraña que quería que ella no volviera a ver a los Kennedy y que se mantuviera en silencio. Una noche, mientras la niebla descendía sobre la orilla del lago Tahoe, Marilyn fue vista al borde de la piscina, descalza pero vestida, balanceándose de atrás hacia delante, con los ojos plantados en lo alto de la colina. Cuando sus anfitriones la encontraron, unas horas después, en estado de coma a causa de una mezcla de medicamentos y alcohol, se la llevaron hecha un pelele desorientado y temblón al aeropuerto de Reno, donde la subieron a un avión privado. Marilyn revivía *Vidas rebeldes*. Insistió en que el bimotor se posara en Santa Monica, pero el aeropuerto estaba cerrado de noche y hubo que aterrizar en el de Los Angeles. Clamaba a gritos que la llevaran a casa. Cuando fue devuelta a manos de sus médicos y de Murray, temblaba de miedo y empezaba a entender el motivo por el que la habían hecho ir allá. «Pasaron cosas que nadie ha contado», dirá lacónicamente D'Amato.

Unos días después, Sinatra le habría enviado al fotógrafo Billy Woodfield un carrete para revelar. En el cuarto oscuro, Woodfield descubrió fotos de Marilyn, inconsciente y drogada, siendo violada en presencia de Sam Giancana y Frank Sinatra. Sólo Dean Martin entendió cuál era el problema de Marilyn, más allá del alcohol, más allá de ese papel permanente de niña perdida. Mucho tiempo después, le dijo a un periodista que, de hecho, ella era incapaz de asumir el horror de las cosas que había descubierto a su pesar en ese bosque oscuro de Sam Giancana, Johnny Rosselli y esos «cabrones tan monos que eran los Kennedy», en ese mundo oscuro que se extendía detrás del país de los sueños que ella había compartido con los que pagaban para verla en una pantalla. Marilyn quería volver a ese cuento de hadas, pero ya no era posible. Sabía cosas que la gente se negaría a creer. Dean lo tenía claro: no le quedaba mucho en este mundo. «Si no se callaba la boca, no necesitaría ni medicamentos para llegar a su destino». Marilyn había entrevisto todo eso a través de su

inocencia desviada y se había quedado aterrorizada. Dean no habló. Lo que él sabía, también lo sabían otros: sobre Monroe, sobre los Kennedy, sobre Sam Giancana, sobre ese hilo de verdad grisácea perdida entre las mentiras y los fantasmas cubiertos de purpurina de la ciudad de los ángeles.

Bastante después, una noche que estaba completamente borracho, a Dean Martin se le escapó: «Marilyn murió a los treinta y seis años. Mejor, pues eso le evitó acabar como June Allyson, una actriz de cuando éramos jóvenes, que hoy día no es más que una voz en la radio, una voz que canta las maravillas de los pañales para ancianos de Kimberly-Clark. Sigue viva, eso sí. Si es que a eso se le puede llamar vivir».

Santa Monica, calle Franklin, finales de julio de 1962

Marilyn inició la sesión con estas palabras:

—Doctor, tengo que decírselo. He encontrado una frase de Joseph Conrad que me cuadra y que resume lo que me pasa mejor que todas estas largas sesiones. «Estaba escrito que me mantendría fiel a mi pesadilla favorita». Es triste, pero tampoco tanto. La belleza nunca es triste. Pero hace daño. La belleza, no sé muy bien por qué, la asocio con la crueldad.

Luego, sin venir a cuento, se puso a hablar de sus relaciones con las mujeres.

—He tenido relaciones sexuales, doctor. Así era la cosa: oscura, cruel. Fría, distante.

Guardó silencio, como si prefiriera contemplar sus recuerdos en vez de explicarlos.

Las mujeres con las que se había acostado eran todas del mismo tipo que la primera, Natasha Lytess, la profesora de arte dramático que controlaba su carrera en 1950. Inteligentes, cultas, manipuladoras. Ella les preguntaba qué tenía que hacer, quién tenía que ser. Ellas no le contestaban, pero actuaban como la mano invisible que mueve la marioneta. Recordó una escena. Era a finales de 1950 con André de Dienes, en su casa de las colinas. Él le hacía escuchar *La bohème*, tumbada sobre la alfombra de tupida lana, y le vaciaba una botella de vino francés sobre los pies, chupándole los dedos sin parar. Sonó el teléfono. «Una voz de mujer furiosa pregunta por ti —le dijo André—. Natasha, creo. Le he dicho que no sabía dónde estabas y ella me ha tildado de mentiroso, berreando que sabía que estabas en mi casa». Marilyn nunca olvidó esta escena. André y ella tumbados uno al lado del otro sobre la alfombra del salón, transfigurados,

envueltos en la hermosa voz que cantaba *Mi chiamano Mimi*. Emocionada por la música, Marilyn sollozaba cuando el sonido del teléfono y la voz airada de Natasha les habían interrumpido. Cuando André colgó el teléfono, le dijo que había sido una estúpida por decirle a esa mujer que pasaría la tarde con él. Marilyn se vistió a toda prisa y se fue de allí angustiada.

—¿A quién le recuerda la tal Natasha? —preguntó Greenson.

—No lo sé. Sí, sí que lo sé: a usted. ¡No diga nada! A usted porque ella es de origen ruso, como usted. Una intelectual, como usted. Unos quince años mayor que yo, como usted. Y una actriz frustrada, como usted es un actor frustrado… Cuando la conocí, acababan de despedirla de la Columbia, donde estaba contratada. Es curioso, me enseñó un oficio en el que ella había fracasado. Es un poco como lo que hacen ustedes, los psicoanalistas, que intentan curar a los demás de una enfermedad que en realidad es suya.

—¿Con qué otras mujeres ha dormido?

—Me he acostado, doctor, acostado. Aunque también he dormido con ellas a menudo, sin hacer nada. Fíjese, incluso a los veinte años, durante unas semanas, en casa de mi tía Ana, cuando albergué a mi madre, que acababa de dejar la residencia de San Francisco, dormí con ella en la misma cama, las dos juntas. Pero con Natasha me acosté, sí. Con Natasha era otra cosa: había algo cortante en nuestras caricias, sentía que había en ella más odio que deseo. Y en mí también, ahora que lo pienso. Dijeron que yo era lesbiana. A la gente le encantan las etiquetas. A mí me hacen reír. Ninguna forma de la sexualidad es culpable cuando hay amor. Pero muy a menudo la gente cree que sólo es gimnasia, un trabajo mecánico. Si así fuera, podrían poner máquinas en los *drugstores* y prescindir de los seres humanos para hacer el amor. A veces pienso que intentan convertirme en una máquina sexual.

—¿Y las demás mujeres? ¿Eran actrices? ¿Y Joan Crawford?

—¡Ah, sí, Crawford! Una vez. Sólo una. Fue en una fiesta en su casa, estábamos muy a gusto. Nos lanzamos la una encima de la otra en su habitación. Crawford tuvo un orgasmo increíble. Gritó como una loca. La siguiente vez que nos vimos, ella quiso jugar el partido de vuelta, pero yo le dije que no me había gustado mucho hacerlo con una mujer. Después de eso, al sentirse rechazada, me cogió una manía tremenda. Al cabo de un año

me eligieron para entregar un Oscar en la ceremonia de los premios de la Academia. Yo temía tropezar y caerme, o desaparecer cuando tuviera que decir mis dos frases. Conseguí no meter la pata, pero a la mañana siguiente, los periódicos publicaban una grosería dicha por Crawford: «La aparición vulgar de Marilyn Monroe fue una vergüenza para Hollywood. El vestido le iba demasiado apretado y movía las caderas de manera desvergonzada cuando iba a por el Oscar». ¡Maldita bollera! ¡En la cama, mi culo no te parecía tan vulgar!

—Volvamos a Natasha. Me dijo un día que ella estaba enamorada de usted desde un buen principio. Ya que me asocia con ella, ¿cree usted que yo también me enamoré de mi paciente como ella de su alumna?

—¿Sabe lo que me dijo poco después de conocernos?: «Quiero amarte». A lo que yo repuse: «No necesitas amarme, Natasha. Conténtate con hacerme trabajar». Se dedicó a jorobarme con su pasión sin esperanza, era como un personaje de Chejov, sufrimiento mudo, lágrimas contenidas. El amor no es una obligación, ¿verdad, doctor?

—¿En qué circunstancias se unieron la una a la otra?

—Yo necesitaba un modelo, no una amante. Y ella intentó imponerme su amor cuando murió mi tía Ana, poco después de que empezáramos a trabajar juntas. Pero siempre sacas algo de la dependencia que creas hacia ti, sobre todo cuando no la compartes. Vivíamos juntas en el Sherry Netherlands Hotel. En el caluroso verano de 1949, Natasha me descubrió a Proust, a Wolfe, a Dostoyevski… Y a Freud, *La interpretación de los sueños*. Bueno, no al completo, algunos extractos. Después, lo que yo llamo el filón Chejov-Freud quedó asegurado, precisamente, por Michael Tchekhov. El profesor al que se lo debo todo. Decía que era sobrino del escritor ruso. Todo el mundo en Hollywood recordaba que había interpretado con Hitchcock el papel del psicoanalista viejo, aquel que guía a Ingrid Bergman en la terapia de Cary Grant… Cuando empecé mis clases con él, en el otoño de 1951, si no recuerdo mal, me dijo una frase que no olvidaré jamás: «Debes tratar de considerar tu cuerpo como un instrumento musical que expresa tus ideas y tus sentimientos; debes tender a un pleno acuerdo entre tu cuerpo y tu psique». ¿Qué opina de eso, Romi? ¿No es lo que intentamos hacer hoy usted y yo? Luego escribió un libro: *Para los*

actores: técnica e interpretación del actor. Mi Biblia desde entonces. Junto a Freud. Usted también debería escribir un libro: *Para los psicoanalistas: técnica de la terapia*.

—Volvamos a las relaciones con mujeres. ¿Por qué siempre han sido morenas?

—¡Y yo qué sé! Porque en ellas veo lo que no soy, lo que fui o lo que hubiera podido ser. Mire, si me decoloro el cabello y todo lo demás cada dos días es para ser como mis rubias de la pantalla, pero también para no ser una mujer entre morena y pelirroja.

—Yo creo que, en realidad, usted le tiene un miedo terrible a la homosexualidad y, al mismo tiempo, se mete en situaciones donde está presente esa homosexualidad.

—¡Y yo qué sé! Cuando empecé a leer libros sobre el psicoanálisis y la sexualidad, me topé con palabras como *frígida, rechazada, lesbiana*, y enseguida pensé que yo era las tres cosas. Hay días en los que siento que no soy nadie, y otros en los que quisiera estar muerta. No hay nada más siniestro que una mujer bien hecha.

Natasha Lytess murió poco después que Marilyn. Justo antes de fallecer, dijo: «Marilyn no era una niña. Realmente, era cualquier cosa menos una niña. Los niños son abiertos, ingenuos, confiados. Marilyn era retorcida. Me gustaría tener la décima parte de su inteligencia y de su habilidad para los negocios. En cuanto a la dependencia, mi vida y mis sentimientos estaban en sus manos. Yo era la mayor, la profesora, pero ella conocía la profundidad de mi enganche, y lo explotó como sólo puede hacerlo una persona joven y hermosa. Dijo que era ella la que más me necesitaba. Pero era justo al revés».

Santa Monica, calle Franklin, primeros días de agosto de 1962

Una tarde, a eso de las ocho, cuando Greenson se despedía de su rubia sin identidad después de su sesión cotidiana, ésta le pasó un sobre de gran tamaño y le dijo: «Es para usted, ya me dirá qué le parece». Lo dejó sobre la mesa de al lado del diván, con un gesto grácil, como quien se desprende de la última prenda antes de entregar a las sábanas su cuerpo desnudo. El sobre contenía dos cintas magnéticas dictadas en su casa. Al dárselas, precisó: «En su presencia, querido doctor, no puedo dejarme ir. Necesito un espacio más secreto para hablarle. Es algo entre yo y yo. Pero me dirijo a usted, aunque no esté ahí. Sobre todo, si no está ahí. Aquí están los pensamientos más secretos y privados de Marilyn Monroe». Sólo se conoce la transcripción que John Miner dirá haber hecho una semana después y que publicará en *Los Angeles Times* en agosto de 2005.

REWIND. Ralph Greenson escucha de nuevo la grabación que le dejó Marilyn en su última sesión. «Le he entregado mi alma. ¿No le asusta? —dice la voz susurrante—. ¿Qué puedo ofrecerle, si no? Nada de dinero, pues sé que no significa gran cosa para usted. Mi cuerpo tampoco, ya que su ética profesional y la fidelidad a su maravillosa esposa lo hacen imposible. ¿Sabe qué dijo Nunnally Johnson? Dijo: "Para Marilyn, el coito es la manera más fácil de dar las gracias". ¿Y cómo puedo darle las gracias si mi dinero no es de curso legal con usted? Usted me lo ha dado todo. Gracias a usted soy otra, conmigo misma y con los demás. Vuelvo a sentir lo que nunca conocí. Una mujer de verdad (broma incluida, como en Shakespeare). Ahora tengo el control de mí misma, el control de mi vida. ¿Qué puedo darle? Pues una idea mía que revolucionará el psicoanálisis.

¡Escuche! Marilyn Monroe hace asociaciones. ¿Yo? Pero si soy lo más disociado que hay… Usted, doctor mío, a través de la comprensión y de la interpretación de lo que ocurre en mi cabeza, accede a mi inconsciente y se ocupa de mis neurosis. Y yo, tal vez, podría superarlas. Pero cuando me dice que me relaje y que le diga lo que estoy pensando, me quedo en blanco. No tengo nada que decir. Es lo que usted y el doctor Freud llaman *resistencia*. Entonces, cambiamos de tema y yo respondo a sus preguntas lo mejor que sé. Usted es la única persona en el mundo a la que nunca he mentido ni mentiré jamás. Ah, sí, los sueños. Ya sé que son importantes. Pero cuando usted pretende que asocie libremente los míos, me vuelvo a quedar en blanco. Opongo más resistencia de la que usted y el doctor Freud podrían esperar.

»Sus *Lecciones de introducción*: ¡menudo genio! Lo hace todo fácilmente accesible. Y tiene mucha razón. Reconoce que Shakespeare o Dostoyevski entendían mejor la psicología que todos los sabios juntos. Por supuesto. Así es. Wilder, Billy Wilder, me hizo decir una cosa en *Con faldas y a lo loco*: "¡Yo no soy el profesor Freud!". ¿Recuerda la escena en que Tony Curtis simulaba ser asexuado o impotente y que no sentía nada cuando yo lo abrazaba? Decía: "Lo he intentado todo. Pasé seis meses en Viena con el profesor Freud pegado a la espalda. Nada que hacer". Yo lo abrazaba, una vez, dos. A la tercera le decía: "No soy el profesor Freud, pero lo voy a intentar de nuevo". El psicoanálisis está muy bien; pero el amor, el de verdad, el que hacemos con la boca, las manos y el sexo, tampoco está mal para salir del hielo, de la muerte. Billy lo había entendido así.

»Me dijo que leyera el monólogo mental de Molly Bloom. Mientras lo hacía, había algo que me aburría. Joyce escribe lo que una mujer piensa de sí misma. ¿Era capaz? ¿Podía realmente conocer sus pensamientos más íntimos? Pero cuando acabé de leer el libro, lo entendí todo mejor. Joyce era un artista que podía penetrar el alma de las personas, hombres o mujeres. No tiene la menor importancia que Joyce tuviera o no tuviera pechos u otros atributos femeninos, ni que sufriera los dolores menstruales. ¡Espere! Como ya debe haber adivinado, estoy haciendo asociaciones libres. Y usted está escuchando un montón de palabras groseras. Por el respeto que le tengo, nunca seré capaz de pronunciar las palabras que pienso realmente cuando

estoy en una sesión. Pero ahora que le tengo a distancia, puedo decirle todo lo que pienso. Da igual con qué palabras. Puedo hacerlo, ¡y si tiene paciencia se lo diré todo! Es curioso, le pido que sea paciente, pero la paciente soy yo. Ser paciente o ser *un paciente*, ahí va otro juego de palabras, ¿verdad?

»Volvamos a Joyce. Leopold Bloom era un judío irlandés. ¿Cómo reconocer físicamente a los judíos? Mirándole, yo no sabría decir si usted lo es. Pues ya ve, querido doctor, con las mujeres pasa lo mismo, no se las puede reconocer desde el exterior. E incluso, ¿hay una mujer dentro del cuerpo de una mujer?

»¿Le parece bien lo de mi gran idea? Hay un médico y su paciente. No me gusta la palabra *analizado*. Parece evocar que un espíritu enfermo es diferente de un cuerpo enfermo. Pero usted y el doctor Freud dicen que el espíritu es una parte del cuerpo… El análisis ya no me funciona demasiado. Llegas a la consulta y el médico te dice: "Dígame lo que piensa, lo que le venga a la cabeza". Y no puedes decir ni una sola cosa. La de veces que, después de una sesión, he vuelto a casa y me he echado a llorar pensando: es culpa mía.

»La idea me vino leyendo a Molly. Coge un magnetófono, pon una cinta. Hazla girar y di todo lo que piensas, como lo estoy haciendo ahora. Es de lo más fácil. Estoy acostada en la cama y sólo llevo puesto un sujetador. Y si quiero, puedo ir hasta la nevera o hasta el cuarto de baño. Aprieto el botón STOP y vuelvo a empezar cuando regreso. Me dedico simplemente a las asociaciones libres. Ningún problema. Su paciente no puede hacer eso en la consulta del médico. En su casa, se graba a sí misma. Luego le envía la cinta. El médico la escucha. Cuando la paciente aparece para la sesión, él le hace preguntas e interpreta sus respuestas. A veces pienso que el analista cuida a su paciente no con lo que sabe, ni con lo que ha podido resolver de su propia enfermedad, sino con sus heridas mal curadas. También se pueden poner los sueños en la cinta. Justo después, nada más despertar. Ya sabe que yo olvido mis sueños, me olvido incluso de que he soñado. El doctor Freud dice que los sueños son el camino real del inconsciente. No prohíbe que se graben y se escuchen en diferido. A partir de ahora le voy a explicar mis sueños a través de una cinta, ¿vale? Doctor

Greenson, usted es el mejor psiquiatra del mundo. Dígame si Marilyn Monroe ha inventado un nuevo y eficaz sistema para hacer avanzar el psicoanálisis. Cuando haya oído las cintas que habrá utilizado para cuidarme, podría publicar un artículo al respecto en alguna revista científica. ¿No resultaría sensacional? No quiero que me lo agradezca. No quiero ser identificada en el artículo. Es un regalo que le hago. Nunca lo comentaré con nadie y usted será el primero en superar las resistencias. Podría sacar provecho de esa idea y pedirle a Mickey Rudin que le explique cómo rentabilizarla…

»Vamos allá. Todo lo que le voy a decir es verdad. Desde que soy paciente suya, nunca he tenido un orgasmo. Recuerdo que usted dijo un día que el orgasmo le llega al espíritu, no al sexo. Prefiero la palabra *sexo* en vez de decir *aparato genital*. El problema no está en las palabras, sino en la manera en que la gente las utiliza.

»No tiene importancia, pero ya sabe, esas malditas asociaciones libres te pueden volver loco. ¡Oh! ¡Oh! Cuando digo *loco* pienso en mi madre y no voy a hacer ahora asociaciones libres sobre mi madre. Déjeme acabar con lo del orgasmo. Usted dijo también que una persona en coma o un parapléjico no podían tener un orgasmo porque la estimulación genital no llegaba al cerebro y que, a la inversa, podía producirse un orgasmo en el cerebro sin estimulación alguna del aparato genital. También decía que había un obstáculo en el espíritu que me impedía tener orgasmos, que era algo que había aparecido muy pronto en mi vida porque me sentía tan culpable que no creía merecer ese placer. Eso guardaba relación con algo sexual que salió mal tiempo atrás. Algo que sustituyó el placer por la culpa. Un daño, decía usted. *Un perjuicio*. Pero también me dijo que si seguía sus instrucciones, tendría orgasmos, primero sola y luego con un amante. ¿Qué más dan las palabras? Usted no dijo que yo *podría tener* orgasmos, sino que *los tendría*. Dios le bendiga, doctor, vale su peso en oro. Tantos años perdidos. Entre paréntesis, si los hombres no fueran tan tontos y si hubiera un Oscar para la mejor simuladora, ¡yo me lo habría llevado cada año!

»Pero tal vez podría describirle a usted, que es un hombre, lo que una mujer siente en un orgasmo. Voy a intentarlo. Piense en una lámpara con control de intensidad. Mientras sube lentamente el interruptor, la bombilla

empieza a brillar, cada vez más, y al final alcanza una luz cegadora, se ilumina por entero. Luego, cuando gira en dirección contraria, la luz va disminuyendo hasta desaparecer.

»Por cierto. No tiene nada que ver, pero aún le necesito para no desmontarme, por lo menos durante un año. Le pagaré para ser su única paciente. Y además, hoy le he hecho otro regalo: he tirado a la papelera del baño mi último frasco de Nembutal. Todas las pastillas. Buenas noches, doctor».

Cinco años después, Greenson publica *Técnica y práctica del psicoanálisis*. En el capítulo titulado «Lo que el psicoanálisis exige del psicoanalista», puede leerse: «A menudo resulta necesario explorar con el paciente los detalles íntimos de su vida sexual o de sus costumbres higiénicas, cosa que a muchos de ellos les avergüenza. Así pues, menciono de manera explícita los sentimientos sexuales u hostiles del paciente hacia mí; si se muestra anormalmente molesto por mi intervención, intento indicar por mi tono de voz —o con palabras, después— que soy consciente de su desafío y que lo comparto. No hago de madre del paciente, pero intento medir la cantidad de dolor que puede tolerar mientras sigo trabajando de manera productiva».

Hollywood, Sunset Boulevard, 3 de agosto de 1962

El modisto Billy Travilla había vestido a Marilyn con frecuencia y ella le debía el vestuario de sus mejores papeles. Habían tenido una breve relación y él poseía un calendario de desnudos de la actriz que ella misma le había dedicado: «Querido Billy, te lo ruego, vísteme siempre. Te quiero, Marilyn». Esa noche, se quedó sorprendido al verla en el restaurante La Scala, en Sunset Boulevard, sentada a la mesa de al lado en compañía de Pat Newcomb, Peter Lawford y Robert Kennedy. La saludó, pero ella apartó la vista sin responderle. Estaba borracha y sus ojos perdidos volvieron al vacío. Él insistió:

—¡Eh, Marilyn! ¿Todo bien?

—¿Quién es usted? —repuso ella.

Humillado, Travilla se alejó, considerando la posibilidad de que a ella le molestara ser vista en semejante compañía y de que, en realidad, esa pregunta se la había hecho a sí misma, con voz pastosa, mientras el pelo le bailaba ante los ojos. Decidió enviarle una nota. Pero no hizo falta. Murió la noche siguiente.

A principios de ese mes de agosto, Marilyn jugaba la última partida con su psicoanalista. Los demás jugadores habían desaparecido y todos sus salvadores habían abdicado: Strasberg estaba harto de sus exigencias, Miller se había vuelto a casar y pronto sería padre, a DiMaggio se lo comían los celos y quería casarse de nuevo con ella a cualquier precio. Sólo le quedaba su fiel Greenson, al que ahora llamaba a veces Romi. Por las mañanas, iba a tumbarse en su casa para una sesión de hora y media. Le inquietaban las coincidencias de fechas y lloraba en silencio. Recordaba que exactamente

cinco años antes, en el Doctor’s Hospital de la East End Avenue de Nueva York, había perdido un bebé en un aborto tardío sufrido tras un embarazo extrauterino. Pensaba sin parar en Nueva York. El calor húmedo de ese tórrido viernes la cubría de angustia. Quería rasgar algo. Un velo, una piel, una historia que la separaba de sí misma.

Desde hacía cierto tiempo, le decía a Whitey Snyder o a W. J. Weatherby que tenía ganas de dejar a Romi. Era necesario. En caso contrario, nunca se encontraría a sí misma, se quedaría sin un hombre, sin amigos, dependiendo de alguien al que ya no podía considerar como su salvador. Por la tarde, le pidió a Engelberg que le pusiera una inyección y que le diera una receta de Nembutal. Lee Siegel le había dado otra ese mismo día. Envió a Murray al cercano *drugstore* del San Vicente Boulevard para adquirir los medicamentos. Marilyn se aprovisionaba en varias farmacias, del mismo modo que recurría a diferentes médicos para que le recetaran las drogas. Por la noche, pese a una segunda sesión con Greenson en casa de ella y una segunda inyección que él le aplicó antes de irse, la angustia le aumentaba de hora en hora. Telefoneó a su viejo amigo Norman Rosten. Estuvieron media hora hablando a través de la distancia y del tiempo, como si ella quisiera asumir las voces del pasado, aligerar el vacío o, por lo menos, disfrazarlo. En cuanto él escuchó su voz, tensa y endurecida a causa de las drogas, recordó lo que ella le había dicho una noche, en una fiesta en su casa, en su pequeño apartamento de Manhattan. Parecía llevar el vestido pegado al cuerpo, como le sucedió después en el cumpleaños de Kennedy. Parecía una prenda líquida. El brillo de una piel después del amor. Esa noche, Rosten se la había quedado mirando: sentada en el alféizar de la ventana, bebía a traguitos y miraba lánguidamente la calle allí abajo. Adoptaba esa mirada con frecuencia. O, mejor dicho, era la mirada la que se apoderaba de ella. Estaba perdida en su sueño, fuera de alcance, dominada por pensamientos duros y negros. Rosten se levantó y caminó hacia ella.

—¡Eh! ¡Vuelve con nosotros!

Marilyn se dio la vuelta.

—Esta noche voy a tener problemas para dormir. Me sucede de vez en cuando.

Era la primera vez que se lo comentaba.

—¿Crees que tirarte desde aquí sería una manera rápida de acabar?

—¿Quién se daría cuenta de mi desaparición?

Rosten, sin saber por qué, recordó un verso de Rilke: «¿Quién, si yo gritara, me oiría entre las jerarquías de los ángeles?». Al cabo de un silencio, respondió:

—Yo, y todos los que están en esta habitación. Oirían el ruido de tu cuerpo al estrellarse contra el suelo.

Marilyn se echó a reír.

Fue en ese momento cuando sellaron su pacto. En ese momento y en ese lugar, como niños que ríen. Si uno de ellos se disponía a dar el gran salto, o abrir el gas, o ahorcarse, o tomar somníferos, él —o ella— llamaría al otro para persuadirle de abandonar esa idea. Bromearon como sólo se hace con las cosas en las que se cree. Rosten presentía que un día se produciría esa llamada. Marilyn le diría: «Soy yo y estoy en el alféizar de la ventana».

Santa Monica, calle Franklin, 3 de agosto de 1962

Esa noche, después de dejar que Marilyn fuera a La Scala, Ralph Greenson escuchó la segunda cinta. Se encerró sin cenar y puso de nuevo en marcha el magnetófono, bloqueado en la palabra PAUSE.

«Tengo que volver a hablar de Grace —murmuraba bajo el zumbido de la cinta la voz de Marilyn—. Grace McKee, como se llamaba en la época en que conoció a mi madre. Debió de ser dos o tres años antes de mi nacimiento. Trabajaban en un estudio cinematográfico y compartían un pequeño apartamento de dos habitaciones en Hyperion Avenue, el barrio pobre de West Hollywood que hoy es el Silver Lake District, a escasa distancia de los Estudios. Grace había obligado a mi madre —es terrible esa garganta apretada que no deja pasar la palabra *madre*— a teñirse de rojo su cabello negro. Ella trabajaba en el archivo y mi madre en el montaje. Ambas eran lo que se conocía en el período de entreguerras como *good time girls*. Salir y beber eran las cosas que más les importaban. Cuando yo nací, hacía ya un tiempo que no vivían juntas, pero aún seguían saliendo a ligar al alimón. Puede que se acostaran juntas, quién sabe. Yo no estaba en casa de mi madre, que me había colocado enseguida en casa de los Bollender. Ya le conté toda la historia: la pobre huerfanita que ve a través de la ventana el rótulo luminoso de la RKO, donde imagina a su madre quemándose las pestañas mientras observa el rostro de las estrellas… El domingo, cogidas de la mano como chiquillas, me llevaban a hacer un recorrido por los Palacios de Hollywood. Es decir, por los palacios de la imagen: el inmenso y suntuoso Pantages Theater, en la esquina de Hollywood y Vine, el Grauman's Egyptian Theater, también en Hollywood Boulevard. Fue ahí donde tuvo lugar el estreno de *La jungla de asfalto*, mi primera película de

verdad. Y al que no pude asistir. ¡Lástima! ¡Una verdadera lástima! Un poco más al oeste, el Chinese Theater. Los días de diario, como no sabían qué hacer conmigo, me enviaban con el dinero justo a ver en esas salas oscuras los mismos rostros de luz que ellas manipulaban durante el día en sus mesas de montaje. Me encantaba ser la niña de la primera fila, sola ante la gran pantalla.

»A los nueve años, mi madre me había recuperado desde hacía cosa de uno, se enfadaron y se pelearon. Mi madre atacó a Grace con un cuchillo. Llamaron a la policía y Grace consiguió que a mi madre la encerraran en una residencia psiquiátrica. Grace se convirtió en mi tutora legal. Pero no me alojó en su casa de inmediato y aún pasé por algunos hogares de acogida. Me sacaba a pasear y me llevaba a los estudios y al cine. Insistía en que cuando yo fuera mayor, sería una estrella.

»Un día me llevó al orfanato. Yo estaba a punto de cumplir diez años. Ella se había casado y no podía tenerme con ella, en Van Nuys. Pagaba mi pensión y los sábados me sacaba a almorzar y a ver una película. De vez en cuando, jugaba a las muñecas conmigo y me llevaba a un salón de belleza en Odessa Avenue. Tengo grandes conocimientos en asuntos de cosmética. Para Grace, el modelo de estrella era Jean Harlow. Quería convencerme de que era por admiración hacia ella por lo que me habían puesto mi segundo nombre, pero yo sabía que éste era Jeane, no Jean. A pesar de ello, Harlow era mi ídolo. Grace me vestía como ella, toda de blanco, me maquillaba, me espolvoreaba de blanco y me pintaba los labios de rojo. En cuanto al cabello, me libré por poco del peróxido rubio platino. Sólo tenía diez años y la cosa habría quedado muy rara: una *femme fatale* infantil. Esperé hasta los veinte años para cambiar de color y de nombre. Una semana después de cumplir los once, Grace me sacó del orfanato. Unos meses después, cuando descubrió que su marido, lo siento, pero le llamaban “Doc”, había abusado sexualmente de mí, me colocó con otra “madre”, Ana Lower. Ésta era cardíaca y pasaba bastante de mí, pero me caía bien. Durante cinco años, fui de la una a la otra, confusa y siempre dubitativa cuando en el colegio me preguntaban quién era mi madre y dónde vivía. Por Navidad, debía de tener yo unos trece años, Grace me regaló mi primer gramófono portátil Victrola. El resorte del mecanismo manual era tan costroso que el final de los discos

de 78 revoluciones consistía en un lloriqueo infame, pero me gustaba escuchar a oscuras mis voces favoritas.

»Un día, Grace y su marido se fueron de California y ella me casó con el hijo de los vecinos, James Dougherty. Yo tenía dieciséis años y ya no quería volver al orfanato. Hace tiempo, usted me preguntó lo que representaba el matrimonio para mí. Pues mire lo que le podría contestar: "Una especie de amistad dolorosa y loca, aunque con privilegios sexuales". Ya está, ya le he explicado mi vida. Eso será todo por hoy, como decía el doctor Greenson al principio. ¡Buenas noches, Doc!».

Greenson apretó la tecla PAUSE. Nunca sabría cómo acabó su historia con Grace, pues cuando volvió para escuchar el resto de la cinta, tras haber hecho unos largos en la piscina, Marilyn había pasado a otra cosa: «Ya le hablé de mi crisis de hace diez años, cuando rodaba *Niebla en el alma*. Había algo en el guión que yo no llegaba a plasmar. Fue gracias a usted como comprendí lo que ocurría en ese momento preciso. No sé si lo habían hecho aposta, Baker o su guionista, pero cuando Nell decía "En el instituto nunca tuve vestidos bonitos", cuando decía que había estado internada en una residencia de Oregon, eso me recordaba lo que había sucedido durante mi última visita a mi madre. Se lo tengo que explicar, aunque me duela. Si estuviera usted aquí, diría, como de costumbre: "Es fundamental que duela. Lo que no cuesta decir es que no merece ser dicho".

»Ella vivía en Portland, Oregon, precisamente, en un hotel roñoso de la parte baja de la ciudad. Me gustaría olvidar esa escena. No había visto a mi madre desde hacía seis años. Hacía unos meses que había salido de la residencia de San Francisco. No comía nada. No miraba a nadie. Era en enero. Esa tarde llovía. Yo había ido a verla en compañía de André de Dienes; ya le he hablado de él, fue mi primer amante, la pasión de mis veinte años. Tenía un Buick Roadmaster trucado que en la parte de atrás lucía una especie de jaula. Había sustituido el asiento por un colchón de espuma cubierto de mantas y de almohadones para que yo pudiera dormir durante los trayectos largos. Yo era su prisionera. Pero era feliz. Tenía comida y bebida.

»Mi madre estaba sentada en la oscuridad de una pequeña habitación en el último piso, triste y mal iluminada. Yo le había llevado regalos, perfume, un chal, caramelos y fotos mías hechas por André. Se quedó impasible en su sillón de mimbre. Ni las gracias ni asomo de alegría. En su boca, nada, ni una sonrisa. Sólo el color rojo desbordando sus labios. Ni me tocó. En un momento dado, se inclinó hacia delante y hundió la cabeza entre las manos. Me eché a sus pies».

En la cinta, se oía algo así como un llanto nervioso o una risa. Acto seguido, la voz de Marilyn volvía a oírse, más grave.

«Recuerdo otra visita, anterior, a San Francisco. Grace me había llevado a verla. Yo debía de tener unos trece años, algo así. Mi madre ni se movió. Al final, me dijo: "Ya me acuerdo. Tenías unos piececitos muy monos".

»Si usted hubiese estado allí, seguramente me preguntaría por qué me quedé momentáneamente callada. Pues porque hay algo que no pude decir, no de manera inmediata. Cuando mi madre alzó la cabeza, me habría gustado tanto olvidar sus palabras, dijo una frase, una sola: "Me gustaría ir a vivir contigo, Norma Jeane". Algo de mí se desgarró. Me levanté de un salto y le dije: "Mamá, tenemos que marcharnos, pronto te veré". Le dejé mi dirección y número de teléfono sobre la mesa, junto a los regalos sin abrir, y partimos de regreso hacia el sur. No la volví a ver.

»Más tarde, mientras se hacía de noche, nos fuimos de Portland —continuaba la voz tras un nuevo y largo silencio en el que Greenson sólo percibía el zumbido de la cinta, como si Marilyn se hubiera alejado de la máquina—. Nos encaminamos hacia el Timberline Lodge Hotel, al pie del monte Hood. Estaba completo. A través de una carretera estrecha y sinuosa fuimos a parar a otro hotel. Government Lodge, se llamaba. Estaba lleno de máquinas tragaperras, por todas partes, hasta en los pringosos lavabos. Era como una de esas pesadillas en las que nunca llegas a ningún sitio. La lluvia se transformaba en nieve. Por la noche, estuve muy provocadora con André. Sexualmente hablando, me refiero. Él estaba triste, increíblemente triste. Se limitó a decirme: "Ni por un segundo he considerado la posibilidad de tomar fotos de ti y de tu madre. Esto nunca se lo he contado a nadie, ¿sabes?, pero tenía once años cuando la mía murió. Se tiró a un pozo. Pero

todo eso queda muy lejos, ya ni sé a qué país pertenece hoy día Transilvania”.

»Esa noche, en las montañas de Oregon, no dejó de nevar. Nevó al día siguiente y siguió haciéndolo por la noche. No salíamos de la habitación. Mientras me hacía las uñas de las manos y de los pies, extendí las palmas de las manos hacia André para que observara que las líneas trazaban una gran eme. Como niños, nos pusimos a comparar nuestras respectivas líneas de las manos. André me contó que en Transilvania, cuando era pequeño, un viejo campanero le había predicho que las dos emes adquirirían gran importancia más adelante en su vida. “Mira, Norma Jeane, en el momento de los hechos, yo leía un libro vetusto y extraño, y el viejo se había mostrado inquieto porque una de las páginas empezaba por la expresión *memento mori* (oración de difuntos)”. Toda esta historia me fascinó, y hablamos largo y tendido de esas dos M en nuestras respectivas palmas. André me dijo riendo que no tenían ninguna relación con la muerte. “Al contrario, ¡significan *Marry Me*! (¡Cásate conmigo!)”. André me contó también sus paseos por el bosque cuando era pequeño y me dijo que solía grabar a menudo la doble eme en la corteza de los árboles. Extraño, ¿verdad, doctor? Apenas unos meses después, mis iniciales se convirtieron en MM… Apretamos cada uno nuestra palma contra la del otro. André hizo una foto de una de las mías.

»Esa noche, André me hizo el amor. Exploraba mi cuerpo con desesperación, buscando algo que no encontraría jamás. Yo lloraba a lágrima viva. Él me preguntó por qué le abrazaba tan fuerte, como si fuera mi hijo. Y yo no supe qué responderle. Hacía quince días que habíamos salido de viaje fotográfico, pero era la primera vez que hacíamos el amor. El sexo sirve para que te amen. O para creer que te aman, en cualquier caso. O para creer que existes, simplemente. Para perderse sin pertenecer. Para desaparecer sin que te maten. Ahora me digo a menudo que hago el amor con la cámara. No es tan agradable como con un hombre, sin duda, pero también sienta bien. Te dices: no es más que el cuerpo y no es más que una mirada que te posee al pasar».

Brentwood, Fifth Helena Drive, 4 de agosto de 1962

Cuando Arthur Miller abrió el ejemplar de *Life* que acababa de comprar en su quiosco de la calle 57 y vio las fotos de Marilyn saliendo desnuda de la piscina, no pudo evitar pensar que su mirada de desafío y libertad resultaba forzada y ocultaba una herida, una indignidad. La veía de nuevo, tres años antes, en su habitación de Brooklyn, sin ropa alguna, aturdida, sin saber dónde estaba, como un pájaro que ha entrado por error por una ventana abierta y revolotea hambriento y asustado. Marilyn se echa el pelo hacia atrás y va a sentarse en la taza, con los ojos cerrados, la cabeza baja y las piernas separadas. Por el hueco que deja la puerta abierta, Miller la ve, volviendo en sí, volviendo a él. Ella sonríe con ternura. No debería necesitar hacer eso, pensó él. Hay otras maneras de comunicarse con los demás.

La entrevista que Marilyn había concedido tras ser despedida de *Something's Got to Give* apareció en *Life* la víspera de su muerte. En ella se muestra feliz, tranquila, confiada. «De pequeña, solía ir con frecuencia a ver el sitio en que las actrices consagradas imprimen sus pies descalzos en el cemento fresco. Yo ponía el pie en las huellas y pensaba: "¡Oh! ¡Oh! Es demasiado grande. Pobrecilla, nunca llegará tu hora". El día en que estampé mi huella de verdad se me hizo todo muy raro. Fue ese día cuando comprendí que nada es imposible».

En el Paseo de la Fama de Hollywood se camina por el cielo del cine. La tierra y el tiempo están al revés. La estrella que lleva el nombre de Marilyn y la cámara grabados sobre el bronce insertado en el cemento

marrón rojizo se encuentran justo delante de un McDonald's, en el 6774 de Hollywood Boulevard, no muy lejos de ese Grauman's Chinese Theater en el que ella pasaba tardes enteras, sola o con Grace McKee, perdiéndose y buscándose entre las estrellas de la sala oscura.

Justo delante, en el número 7000, está el Hollywood Roosevelt Hotel, inaugurado en 1927, que dos años después acogió el primer banquete de los Premios de la Academia. Marilyn posó allí desnuda, ante la piscina, cuando tenía veinticinco años; y luego, a mediados de los años cincuenta, ocupó a menudo la *suite* 1200. En esa época, aún se sorprendía del poder de la fama: «La gente tiene la costumbre de contemplarme como si fuera una especie de espejo y no una persona. No me ven. Lo que ven en mí es su propia obscenidad. Acto seguido, se ponen la máscara y me tildan de mujer obscena».

En diciembre de 1985, tras la renovación que adaptó el hotel de los años treinta al mal gusto del momento, una empleada del Hollywood Roosevelt llamada Susan Leonard se encontraba limpiando un espejo en el despacho de la dirección. Al fondo del cristal, vio acercarse con claridad a una mujer rubia. Se dio la vuelta rápidamente, pero allí no había nadie. El reflejo tardó un poco en borrarse. Más tarde se supo que ese espejo había estado clavado tiempo atrás en la pared de la *suite* 1200. Entre otras reliquias de la edad de oro de Hollywood que evocan las habitaciones temáticas del hotel, puedes pedir que te enseñen el «espejo encantado». Ahora está en el pasillo de la planta baja que conduce a los ascensores.

El sábado 4 de agosto de 1962, a última hora de la mañana, Marilyn recibió la visita de Agnes Flanagan, una de sus peluqueras y amiga desde tiempo atrás. Poco después de su llegada, según ella cuenta, apareció un mensajero con un paquete. El envoltorio estaba desgarrado y vuelto a enganchar. Parecía haber viajado en todos los sentidos. Un sello medio borrado indicaba una fecha en italiano. Las únicas letras legibles eran ROM, ¿ROMA?, ¿ROMI?, o eso creyó entender Marilyn. Una señal que venía del pasado o que anunciaba algo. El amor es un anacronismo. Te llega la señal cuando ya se ha muerto. ¿O era el paquete un mensaje en sí mismo?

Marilyn lo abrió y luego fue hasta el borde de la piscina con su contenido, un tigrecito de peluche. Se sentó al lado del agua abrazándolo sin decir nada. Agnes pensó que debía de estar terriblemente deprimida, aunque no le hubiera explicado por qué. Desamparada, se levantó y se fue. Fotografías tomadas al día siguiente en el jardín de Marilyn muestran a dos animales de peluche tirados junto a la piscina. Uno de ellos podría ser un tigre.

No habló del extraño objeto cuando pasó casi toda la tarde en la consulta de su analista. Tras haberle pedido a Pat Newcomb que se marchara, Greenson estuvo dos horas hablando con su paciente, y luego le aconsejó que diera un paseo por la orilla del mar en compañía de Eunice. Caminaron un poco, pero Marilyn no se aguantaba de pie en la arena. Volvieron y la entrevista continuó hasta las siete de la tarde. El teléfono sonaba a menudo, pero el analista no permitió que Marilyn respondiera. A un asombrado Ralph Roberts, le dijo secamente «No está», y luego colgó. Por la noche, los Greenson tenían una cita, y él tuvo que volver a cambiarse. Nada más llegar a casa, Marilyn le llamaba en un tono alegre para darle buenas noticias del hijo de Joe DiMaggio. Como el que no quiere la cosa, le preguntó si se había llevado su frasco de Nembutal. Greenson respondió que no, sorprendiéndose por la pregunta, pues creía que ella había reducido últimamente su consumo de barbitúricos. Pero como no tenía somníferos a su disposición, no vio ningún motivo de inquietud. De hecho, la noche anterior, Marilyn, a espaldas de su analista, había conseguido que Engelberg le hiciera una receta por veinticinco cápsulas. Dosis suficiente para matarse.

Una vez a solas, Marilyn se lanza a una serie de llamadas telefónicas. A las siete y media, Peter Lawford encuentra al teléfono a una Marilyn rota. Las drogas, el alcohol o las dos cosas, piensa, e intenta prevenir a su analista llamando a su cuñado, Rudin. Greenson no puede ser localizado. Después de eso, las versiones difieren. Según una de ellas, el analista, acompañado por Rudin, vuelve a casa de su paciente esa misma noche, después de cenar, angustiado por el estado en que la dejó y nervioso porque está intentando dejar de fumar. Encuentra su habitación muy desordenada. En la mesilla de noche de madera hay un amasijo de frascos de plástico —pero ninguno de ellos contiene Nembutal— y la novela que Leo Rosten le

había dedicado, *Captain Newman M. D*. Marilyn se expresa de manera incoherente y él decide dejarla dormir. No se le ocurre que la mención al Nembutal en su última llamada significaba: he conseguido algo para morirme y lo podría utilizar. Rudin dirá que Greenson le llamó hacia medianoche. El psicoanalista lo recibió en Fifth Helena Drive y le dijo enseguida que Marilyn estaba muerta. Según otro relato de los hechos, Greenson no volvió a ver a Marilyn ni a hablar con ella después de su última llamada telefónica.

En el libro, invertido para no perder la página, puede leerse: «El psiquiatra, lleno de compasión, se enteró de que el hombre al que había curado de su trauma murió en combate. "Nuestro trabajo —dijo el médico — es repararlos, hacerlos funcionar, lo suficientemente bien como para que nos dejen y vayan a morirse"».

Sobre la mesa, el comienzo de una carta a DiMaggio: «Querido Joe, sólo con que pudiera hacerte feliz habría conseguido lo más grande y lo más difícil: *hacer completamente feliz a alguien*. Tu felicidad es la mía, y…».

Cae la noche sobre la costa del Pacífico. El viento de Santa Ana, cálido y seco, barre Los Angeles hasta el océano, llevando en el aire el eco de las canciones de Sinatra que escucha Marilyn, encerrada en su casa de Brentwood. *Dancing in the Dark*. Los tabiques son bloques de cemento de setenta centímetros de espesor, y rejas artesonadas de hierro forjado protegen las ventanas. Puertas y portales espesos y tallados a mano dan una impresión de estabilidad y de seguridad. En el exterior, los elevados muros de estuco garantizan su soledad, y los inmensos eucaliptos forman una cortina protectora. Cuando la estrella se instaló ahí, había descrito el lugar como una fortaleza en la que podía sentirse al abrigo del mundo. Esa noche, se siente como en una cárcel. Recuerda la frase de Fitzgerald sobre Hollywood: «Un universo de separaciones ínfimas y papeles pintados».

Vuelve a escuchar a Sinatra cantando *Dancing in the Dark*. Vuelve a ver una escena sucedida unos meses antes. Había hecho el amor con él como quien lo hace por última vez. Se sentían desunidos, inseparables. Se hacían daño porque ésa era la única manera de seguir tocándose. Unos desesperados que se abrazan mutuamente para morir, para no morir. Hasta el final de la canción. Náufragos inmóviles, luchando contra la ola y la

muerte, se tomaron en la más completa oscuridad. Era la primera vez que lo hacían sin verse, girando uno alrededor del otro, sorprendidos de estar allí. Por lo general, a él le gustaba verla cuando la poseía, y a ella le gustaba que él le lanzara esa mirada de hambre y de ternura. Él sólo podía gozar si veía, al fondo de los ojos bien abiertos de Marilyn, la sombra del deseo; y siempre se apartaba de ella en el último momento para observar su belleza imposible de poseer. Bailando en la oscuridad, su triste vals los separaba y no les quedaba más que la noche. *El tiempo vuela, ahora estamos aquí, ahora nos vamos*. Ya no tenían tiempo. Ya sólo quedaba el tiempo, la noche y la piel. El sudor, la carne bajo sus manos ávidas. Ninguno tenía una imagen del otro. Nada de palabras. La música de los cuerpos.

Volvía a pensar en Romeo. En estas palabras: *Buscando la luz de otro amor para iluminar la noche*. Con él también había bailado en la oscuridad, ambos cuerpos a una distancia infinita, pero entrando cada uno en el corazón del otro como el que vuelve a casa. *Y podemos mirar la música los dos, bailando en la oscuridad*.

En el otro extremo de América, Norman Rosten pegó un salto cuando, en su apartamento de Nueva York iluminado por las primeras luces del día, el sonido del teléfono agujereó su sueño. Había olvidado la fría barandilla del balcón de piedra de la calle 57. Pero cuando oyó la señal, supo que se trataba de la llamada que estaba esperando. Al principio, una conversación alegre y agitada.

—¿Has visto mi nueva entrevista en *Life*?

—Por supuesto. Estás muy bien. Muy libre. Hablas como los que no tienen nada que perder.

—Siempre hay algo que perder. Pero es necesario empezar a vivir, ¿no?

Le habló de su casa, prácticamente terminada. El embaldosado estaba acabado y los muebles por fin iban a llegar. Resopló:

—Mexicanos, claro está. Y falsos, claro está. Ya verás el jardín lo bonito que va a quedar, con todos esos nuevos arbustos —pasaba de un tema a otro —. De hecho, puede que la película se reemprenda. Y además, he recibido ofertas del mundo entero. Ofertas maravillosas, pero aún no he tenido tiempo de considerarlas.

Hablaba sin parar. Detrás de esas frases había un mensaje en clave que él se esforzaba en descifrar.

—Vivamos antes de empezar a envejecer —seguía Marilyn—. Bueno, ¿y a ti cómo te va? ¿Y Hedda? ¿Estáis seguros de que todo va bien? Mira, tengo que colgar, que me espera una llamada de larga distancia. Te llamaré el lunes. Hasta pronto.

Cuando todo hubo sucedido, Rosten pensó que ella le había engañado. No le había dicho que pensaba matarse, ¿o es que aún no lo sabía? Norman y su mujer figuraron entre las treinta y una personas que asistieron al funeral de Marilyn. La actriz le había dejado 5000 dólares a su hija Patricia para que se financiara los estudios. Poco después, Rosten encontró un poema que Marilyn había escrito para él.

No llores, muñeca
No llores, no.
Que yo te abrazo y te acuno
Shhh, shhh, ahora hago como si
No fuera tu madre muerta…
Al final del camino
Clic clac clic clac
Como mi muñeca en su cochecito
Que pasaba sobre las grietas
Nos iremos muy lejos.

Brentwood, Fifth Helena Drive, la noche del 4 al 5 de agosto de 1962

Si se tratara de una película policíaca, el plano de entrada encuadraría el viento. Nada más. El viento agitando la cima de los eucaliptos. Procedente del desierto de Mojave, ha atravesado los lagos alcalinos desecados en los que, desde siempre, el rayo cristaliza la arena en barritas de vidrio. Suave y cálido, el viento sopla desde Ventura Boulevard. Ha acariciado Beverly Hills, Sunset Boulevard y Santa Monica, y ahora roza Brentwood antes de perderse un poco más lejos, en el mar. La noche del sábado al domingo es tan tranquila como las demás.

Hacia las tres de la mañana, Joanie Greenson oye sonar el teléfono en la habitación de sus padres. Como le entra un poco de hambre, va a la cocina a ver qué encuentra en el frigorífico. «Le pregunté a mamá qué ocurría —explica—. Me respondió que Marilyn tenía un problema. Yo me limité a decir "¡Oh!" y me volví a la cama».

Poco antes del alba. El sargento Jack Clemmons está de guardia en la comisaría de policía de la calle Purdue. Suena el teléfono. Oye la voz de un hombre que se identifica:

—Soy el doctor Hyman Engelberg, el médico de Marilyn Monroe. Estoy en su casa. Acaba de suicidarse.

—Voy para allá.

Si se tratara de una película, una revisión de ese guión habría llevado finalmente a centrar la escena en Ralph Greenson.

Sonido de teléfono en un plano breve y oscuro.

—LAPD, comisaría de West Los Angeles, sargento Clemmons, le escucho.

—Marilyn Monroe ha muerto de una sobredosis.

—¿Cómo dice?

—Marilyn Monroe ha muerto. Se ha suicidado.

—¿Y usted quién es?

—Su psiquiatra, el doctor Greenson, y no bromeo.

Bajando por San Vicente Boulevard, Clemmons llama por radio a un coche patrulla para que se reúna con él en el 12 305 de Fifth Helena Drive. Recorre las calles desiertas hasta Carmelina Avenue y gira en el corto callejón sin salida. El número está al final de la calle. Entra en la casa, penetra en una habitación, ve un cuerpo atravesado en la cama, con una sábana sobre la cabeza que sólo deja ver unos mechones de pelo rubio platino. Boca abajo, «en la posición del soldado, con la cabeza en la almohada y las piernas rectas y extendidas», dirá Clemmons. Piensa inmediatamente que la han debido colocar así, con el teléfono al alcance de la mano, boca abajo sobre el cordón del aparato, atravesando el colchón.

Marilyn unas semanas antes, en Nueva York, ante un magnetófono. Frente a ella, el periodista W. J. Weatherby. «¿Sabes de quién he dependido siempre más? Ni de los desconocidos ni de los amigos, ¡sino del teléfono! Es mi mejor aliado. Me encanta llamar a mis amigos, sobre todo de noche, tarde, cuando no logro dormir. A menudo he soñado que quedábamos tal que así, en un *drugstore*, en plena noche».

Un hombre de aspecto distinguido, muy afectado, está sentado junto a la cama con la cabeza gacha y la barbilla apoyada en las manos. Él es el que ha telefoneado, dice. Otro hombre, que está de pie junto a la mesilla de noche, se identifica como el doctor Ralph Greenson, psiquiatra de Marilyn Monroe. Y añade: «Se ha suicidado». Acto seguido, señalando la mesilla de noche repleta de frascos con pastillas, destaca uno vacío de Nembutal y añade: «Se lo ha tomado entero. Cuando llegué, vi desde lejos que Marilyn ya no estaba viva. Yacía ahí, boca abajo en la cama, con los hombros al aire. Al acercarme, me he percatado de que tenía agarrado el teléfono con la

mano derecha. Intuyo que intentaba hacer una llamada cuando la muerte la fulminó. La verdad es que era todo increíble, de lo más banal. Se acabó para siempre».

El sargento Clemmons encuentra curiosa esa hipótesis del doctor Greenson, sabiendo que la señora Murray estaba en la casa. El agente de policía Robert E. Byron, que llega más tarde al lugar de los hechos, anotará en su informe que fue Greenson quien retiró de la mano de Marilyn el teléfono, atrapado por el *rigor mortis*. Observando a los dos médicos, el sargento se da cuenta de que el doctor Engelberg se mantiene en silencio mientras el psiquiatra, que habla por los dos, se muestra extrañamente a la defensiva. Parece desafiarle a que le acuse de algo. Clemmons se pregunta qué le pasa a ese tipo, que no exhibe la actitud habitual en esta clase de situaciones. Atisba algo malo en sus ojos.

—¿Intentaron reanimarla? —pregunta.

—No, ya era demasiado tarde. Llegamos demasiado tarde —responde Greenson.

—¿Saben a qué hora se tomó los comprimidos?

—No.

A continuación, Clemmons interroga a Eunice Murray.

—Llamé a la puerta, pero Marilyn no contestó, así que llamé a su psiquiatra, el doctor Greenson, que no vive muy lejos de aquí. Cuando llegó, ella tampoco le respondió. Así pues, el doctor salió y miró por la ventana de su dormitorio. Debió de romper una ventana con un atizador para acceder a la habitación. Vio a Marilyn tumbada, inmóvil, sobre la cama y le pareció que tenía un aspecto extraño. Me dijo: «La hemos perdido». Y luego llamó al doctor Engelberg.

Al volver al dormitorio, el sargento Clemmons les pregunta a los médicos por qué han tardado casi cuatro horas en llamar a la policía. Responde Greenson:

—Hubo que conseguir la autorización del departamento de prensa de la productora antes de poder llamar a nadie.

—¿El departamento de publicidad?

—Sí, el departamento de publicidad de la 20th Century Fox. La señorita Monroe estaba rodando una película.

Clemmons habla con varios periodistas: «Es el crimen más evidente que nunca haya visto».

Si se tratara de una película, el plano de la ambulancia que transporta el cuerpo de Marilyn, cubierto por un plástico blanco, concluiría con un fundido. Pantalla en negro sobre la que se leería en letras blancas: TRES MESES ANTES. Como el montaje no habría terminado, se vería en pantalla la claqueta del ayudante, ALGO SE VA A ROMPER, y debajo del título, MARILYN ÚLTIMA. La película que vendría a continuación tendría el tono agobiante de las imágenes soñadas, cargadas de un exceso de realidad. La iluminación y el grano poseerían un resplandor extraño, imposible de conseguir con una cámara… Antes, Marilyn se parecía a un funámbulo ignorante del vacío bajo sus pies; ahora sabe que puede caerse. Aparece como un fantasma. El fantasma de la heroína de *El crepúsculo de los dioses*, una Norma Desmond rubia.

Los Angeles, Office of County Coroner's Mortuary, 5 de agosto de 1962

Sobre la última sesión que tuvo con Marilyn, Greenson dio ciertas pistas. En una entrevista telefónica con el periodista Billy Woodfield la misma tarde del entierro, declaró: «Mire, no puedo dar explicaciones sin hablar de cosas que no puedo revelar. No se puede trazar una línea recta y decir: le diré esto, pero eso no… No puedo hablar porque no le puedo contar la historia entera… Es mejor que le pregunte a Bobby Kennedy…». Hay algo en lo que insiste: Marilyn estaba acostada en una habitación del ala destinada a los amigos y no en la suya, como si no se sintiera en casa en su propio domicilio. Pero el psicoanalista se apresura a añadir que hacía eso a menudo. Cuando Woodfield le pregunta por las recetas repetidas de hidrato de cloruro y de las «inyecciones de juventud», le responde: «Todo el mundo comete errores, yo incluido».

A Norman Rosten le dice: «Recibí una llamada de Marilyn a eso de las cuatro y media. Parecía más bien deprimida y más bien drogada. Acudí a su casa. Estaba furiosa con una amiga que había dormido quince horas esa noche, y no menos furiosa por lo mal que había dormido ella. Estuve unas dos horas y media con ella y pareció calmarse». Milton Rudin recuerda haberle oído decir al psicoanalista la noche de la muerte de Marilyn: «¡Dios mío! ¡Hy le ha extendido una receta sin avisarme!». Le describe como un hombre agotado. «Ya no podía más, se había pasado el día con ella. Quería disponer, por lo menos, de la tarde del sábado y de una noche tranquila». Greenson explicará también a un investigador que, en su llamada, Marilyn se había mostrado extremadamente contrariada ante el hecho de no tener ninguna cita amorosa esa noche. ¡Ella, la mujer más guapa del mundo!

Según él, Marilyn había muerto al sentirse rechazada por algunos de aquellos a los que consideraba más cercanos.

Sobre las causas de la muerte de su paciente, nada se sabe directamente de Greenson, que se llevó el secreto a la tumba. Lo único que describe sus reacciones es lo que dijo en algunas cartas a otros analistas de Marilyn, o ciertas declaraciones reveladas veinte o treinta años después. Al cabo de dos semanas, en una carta dirigida a Marianne Kris, describe su separación: «El viernes por la noche le dijo a su médico que yo la autorizaba a tomar Nembutal, y él le hizo la receta sin consultarme, negligencia que achaco al hecho de que Engelberg estaba en pleno proceso de separación de su mujer. Pero el sábado, durante mi primera visita, observé que mi paciente estaba un tanto ausente y adiviné qué medicamento había tomado para alcanzar ese estado». Greenson menciona la decisión de Marilyn de acabar con su terapia: «Quería sustituirla por unas grabaciones que haría para mí. Yo me daba cuenta de que empezaba a resultarle cargante. Se molestaba a menudo cuando yo no me mostraba total y absolutamente de acuerdo con ella… La tomaba conmigo. Le dije que ya hablaríamos, que tenía que llamarme el domingo por la mañana, y luego me marché. El domingo en cuestión, Marilyn estaba muerta».

El psicoanalista habló largo y tendido con la policía, que lo convocó a declarar dos días después en el Palacio de Justicia. Luego le llamó el fiscal del distrito, que había ordenado una «autopsia psicológica». Y finalmente, tuvo que hablar ante un comité de doce expertos que atendía por el nombre de *Suicide Investigation Team*. Robert Litman, uno de los dos psiquiatras de este «equipo de suicidios», había sido alumno suyo. Al interrogar a Greenson, lo encontró muy alterado y tuvo la impresión de que éste le obligaba a actuar no como investigador, sino como consejero en una situación de desgracia.

Según lo que le habría declarado a John Miner antes de partir, Greenson había adoptado ciertas disposiciones para que le administraran a su paciente una lavativa sedante, dado que presentaba resistencia fisiológica a los efectos de la medicación por vía oral. El hidrato de cloruro le permitiría

dormir; y a falta de la inyección habitual de Engelberg, a quien intentó localizar sin éxito, el método más eficaz se le antojaba una lavativa (tratamiento que Marilyn utilizaba frecuentemente con otros fines). Greenson estaba al corriente de las lavativas que ella practicaba desde hacía años. Marilyn le había hablado al respecto. Greenson había constatado a menudo, como lo escribirá en su *Tratado técnico*, que las intervenciones del analista también pueden ser vividas como otras tantas lavativas, como unas penosas penetraciones o como unos tocamientos que proporcionan placer.

¿Quién hizo esa lavativa? Greenson, acostumbrado a delegar en otras personas la administración de medicamentos, se la encargó, probablemente, a Eunice Murray. Pero es posible que, en realidad, nunca abandonara Fifth Helena esa noche y que asistiera en realidad. Durante años, dijo haber estado en un restaurante, cenando con unos amigos, pero nunca dijo con quién y nadie apareció a atestiguar. Tras la muerte del psicoanalista en 1979, su familia nunca fue capaz de identificar a ninguno de los supuestos comensales.

Según su propio relato, en los últimos días y últimas horas de Marilyn, Greenson se comportó más como un médico que como un psicoanalista. Sabía mejor que nadie que no se escucha a los que se toca. Dio rienda suelta al poder por encima del cuerpo, al que nunca dejará de combatir, y al fantasma de un análisis a fondo en el que, de hecho, presentía un «análisis a muerte». Algunos meses después, escribirá en *Técnica y práctica del psicoanálisis*:

> ¿Qué es un psicoanálisis? Respuesta: ¡un médico judío que no soporta la visión de la sangre! Este comentario ingenioso aporta luz sobre varios asuntos de importancia. Freud se había preguntado cuáles eran las motivaciones de quien quiere hacer del psicoanálisis una profesión, y sin aplicarse el cuento, hacía derivar la actitud terapéutica de un sadismo superado y de la necesidad compulsiva de salvar a los enfermos.
>
> La tendencia a penetrar el cuerpo o el espíritu de alguien puede manar de la nostalgia de una simbiosis y de un contacto corporal íntimo, así como de ciertas aspiraciones destructivas. Un médico será, pues, o el padre sádico que tortura sexualmente a la madre víctima (el paciente) o el salvador, o la víctima misma. Puede llevar a la práctica el fantasma de hacerle a su paciente lo que él hubiese querido que le hiciera su padre (o su madre); a veces es una variante de la homosexualidad y del incesto. Cuidar al enfermo también puede venir de la maternidad: la madre que alivia el dolor al dar el pecho. El psicoanalista se diferencia de todos los demás terapeutas en que no tiene contacto corporal con su paciente, por más que

> comparta con él una gran intimidad verbal. En ese sentido, encarna más a la madre de la separación que a la madre de la intimidad.

En los años que siguieron a la muerte de Marilyn, Ralph Greenson multiplicó las entrevistas con investigadores, confiando en desmantelar las críticas y acusaciones de las que era objeto. En los innumerables relatos de testigos poco concretos, se le presentó a veces como el que había matado a Marilyn, ya fuera involuntariamente, a causa de una receta inapropiada que habría producido una interacción letal entre dos medicamentos, ya fuera voluntariamente, participando en un complot para eliminarla. Psiquiatra, judío, de izquierdas, Greenson se vio acusado de «psicoanalista asesino», de «conspirador sionista» que chantajeaba a su paciente, de «agente de la Komintern» encargado de espiar a la amante del presidente de Estados Unidos. Dotado de poder y de encanto, se le describirá como un médico venal que, jeringa en mano, trabaja para la mafia o como un enamorado poseído por unos celos delirantes. El psicoanalista psicoanalizado. Se creyó descubrir que mantenía con su gemela, Juliette, la artista querida, protegida, admirada y aplaudida, una intensa relación amorosa teñida de un odio feroz, todo ello lanzado contra Marilyn en una contratransferencia masiva.

Un testigo aseguró que Greenson les pedía con frecuencia a sus pacientes que mantuvieran un diario, aparte de las sesiones, y que hizo desaparecer el cuaderno rojo de Marilyn antes de la llegada de la policía. Norman Jeffries, el hombre al que Eunice Murray le encargaba las chapuzas, declaró que había visto con sus propios ojos cómo Greenson intentaba reanimar a la actriz con una inyección intracardíaca de adrenalina. Otro relato hizo aparecer en la escena de la muerte de Marilyn una aguja de quince centímetros que le atravesaba el corazón, aguja que habría sido clavada por un asesino provisto de unos guantes de látex tan finos como los de un cirujano. La aguja se habría roto contra el esternón. Veinte años después de los hechos, un tal James Hall afirmó que, en su condición de conductor de ambulancia, había visto al llegar a casa de Marilyn cómo Greenson aplicaba a ésta una inyección de veneno en el pecho. Según otra versión, el alias de uno de los asesinos (enviado por Sam Giancana y

colaborador habitual de la mafia y de la CIA) que mataron a Marilyn para comprometer a Robert Kennedy era *Needle* (aguja).

Las versiones que muestran a Greenson como un psiquiatra demente aficionado a las inyecciones letales resultan, cinematográficamente hablando, demasiado reales como para ser creíbles. Calcan de manera asombrosa elementos de la muerte de Robert Walker reseñados por *Los Angeles Times* once años antes. En el brazo del actor, los restos de sangre procedían de la lucha mantenida contra su psicoanalista, cuando éste le aplicaba la inyección fatal; y después de que los bomberos hubieran constatado la imposibilidad de reanimar a Walker, el doctor Hacker había sido visto en ropa interior, deambulando por las calles de Brentwood, totalmente perdido y bajo una lluvia torrencial.

Hollywood, Sunset Boulevard, Schwab's Drugstore, 5 de agosto de 1962

El domingo 5 de agosto, Marilyn tenía una cita con Sidney Skolsky, influyente periodista de Hollywood. Solía estar instalado en la planta superior del Schwab's Drugstore. La llamaba «Miss Caswell», recordándole su primer papel en *Eva al desnudo*. Para verle, Marilyn se disfrazaba de mujer fatal: peluca negra, guantes largos, labios rojos. Sabiendo que Skolsky había conocido a Jean Harlow, quería hablarle del proyecto de interpretarla en una película dedicada a aquella para la que se inventó la expresión «rubia platino». Marilyn había adquirido en 1954 los derechos de la biografía de Harlow, y hacía muy poco que, en compañía del periodista, había visitado a la madre de la actriz fallecida para entrevistarla y hacerse con su permiso.

Más que nunca, Marilyn se proyectaba en la actriz muerta. Harlow era su espejo, su destino, su amor. Cuando en 1949 posó desnuda para el fotógrafo Tom Kelley, sabía que Harlow había hecho lo mismo veinte años antes para una serie de fotografías tomadas por Edwin Hesser en Griffith Park. Asimismo, la noche del Madison Square Garden, Marilyn también sabía que en 1937, unos meses antes de morir, Harlow había sido invitada por el presidente Roosevelt para celebrar su cumpleaños, lo que le había valido una reprimenda de Hollywood por interrumpir el rodaje de su última e inacabada película, *Propiedad personal*. Al igual que su modelo, Marilyn había comenzado su carrera bajo el nombre que le dio su madre, con la que había tenido una relación atroz, aunque luego se lo cambió. Al igual que ella, también sus relaciones con los hombres habían sido un desastre tras otro. A Marilyn le gustaba de Jean Harlow esa actitud que, en el cenit de su gloria, le hacía decir «me gustaría *convertirme* en actriz». Incluso le había

copiado su manera de murmurar, en cualquier circunstancia, un «Mmmmmmmmm» que podía querer decir cualquier cosa. En una película de 1932, *La mujer del pelo rojo*, Harlow decía esta frase famosa: «Los hombres prefieren a las rubias». Se miraba en un espejo y luego, dando la cara, repetía la frase mirando a la cámara. En esa misma película, dejaba ver su cuerpo casi desnudo: «¿Es transparente este vestido?», preguntaba. Una mujer respondía: «Me temo que sí, querida». En tono triunfal, Jean zanjaba el asunto: «¡Entonces me lo voy a poner!». Cuando rodaba *Vidas rebeldes* en brazos de Clark Gable, Marilyn sólo pensaba en una cosa: en que él había rodado cinco películas con Harlow tiempo atrás. Gable le contó que durante el rodaje de la última había tenido la impresión de estar besando a un fantasma. Cuando apoyó las manos en el cemento fresco de Hollywood Boulevard, el 26 de junio de 1953, Marilyn tuvo la sensación de estar hundiéndolas en el pasado. Las huellas de Jean Harlow, grabadas el 29 de septiembre de 1935, estaban justo al lado de las suyas. Marilyn tenía nueve años, y su madre, acompañada por Grace, le había mostrado esas huellas delante del Chinese Theater. A menudo decía, con un brillo extraño en los ojos: «Sé que moriré joven, como Jean Harlow».

Acostumbrado también él a las depresiones y adicto a los medicamentos —las malas lenguas decían que se pasaba la vida encima de una farmacia para acceder a ellos con más facilidad—, Skolsky llegó a la conclusión de que ni la cita ni la película tendrían lugar jamás cuando, el domingo por la mañana, se enteró junto al resto del mundo de que la estrella había muerto. *The Jean Harlow Story* nunca se rodaría. Pero la historia de la actriz había sido reescrita por aquella que, tras haber soñado su vida, había vivido su sueño.

París, hotel Lancaster, 5 de agosto de 1962

El 5 de agosto de 1962, Billy Wilder se encontraba en un avión que iba de Nueva York a París cuando estalló la noticia de la muerte de Marilyn Monroe. Al bajar del avión, se vio rodeado de periodistas.

—¿Qué opina de ella?

—¿Qué explicación le encuentra?

—¿Usted fue el que dijo que tenía un impacto carnal aterrador, que amaba a la cámara y que le tenía miedo?

—¿Es una buena actriz?

—¿Cree usted que se derrumbó porque no podía interpretar un papel en su nueva película?

El director preguntó qué había hecho ahora Marilyn.

—No ha hecho nada —le respondieron, sin informarle de que había muerto.

«¿Qué coño hacen éstos en el aeropuerto? —se preguntó Wilder—, ¿a qué viene tanta urgencia?». Sus comentarios sobre Marilyn fueron muy duros:

—Lo que le pasa es que es la mujer más mala de Hollywood. Una mujer de plástico, un bonito producto de la factoría Du Pont de Nemours, con un pecho de granito y un cerebro de gruyer lleno de agujeros.

Cuando, al llegar a su hotel, Wilder vio los periódicos de la tarde (¡EDICIÓN ESPECIAL! ¡MARILYN MONROE HA MUERTO!), pensó: «Esos cabrones no han sido capaces ni de decírmelo antes de que soltara lo que pensaba, y he dicho algunas cosas que no habría dicho si llego a saber que estaba muerta. Marilyn no merecía algo así. En este mundo hay zumbados asombrosos, como Monroe. Acaban tumbados en el diván del psicoanalista, salen de allí lúgubres y bloqueados. Más le hubiera valido quedarse coja y

no intentar caminar recto. Tenía dos pies izquierdos, y ahí estaba su encanto».

Años después, una tarde húmeda del verano de 1998, El Niño lanza torrentes de lluvia sobre California. Billy Wilder, que tiene noventa y un años, concede una entrevista en su austero despacho escondido en una callecita de Beverly Hills. El entrevistador le pregunta qué pensó de esa muerte. «Es extraño que su fallecimiento coincidiera con el gran escándalo de su vida. Ya sabe, esa historia con Kennedy. Es evidente que se acostaba con Kennedy: se acostaba con todo el mundo. Y él también. Durante mucho tiempo pensé en una secuencia de una película con Kennedy: se iba a alojar en el Century City Hotel —donde tenía una *suite*— y llegaba en un helicóptero de la fuerza aérea que aterrizaba en el tejado. Cuando las chicas veían que estaba a punto de aterrizar, se sentaban todas en el bidé y hacían correr el agua. Ya me entiende: se preparaban, esperando ser elegidas. Unas semanas antes de morir, Marilyn había ido a Nueva York para cantarle al Presidente su interpretación del *Cumpleaños feliz* (versión Strasberg; o sea, freudiana, ¿verdad?). Y luego se mató. Yo siempre la vi insegura de sí misma, como si se esforzara para existir, se le notaba incluso al andar. Me sorprendí a mí mismo al desear ser su psicoanalista, no su amante. Es muy posible que tampoco yo la hubiera podido ayudar, pero habría estado tan guapa tumbadita en el diván…».

Billy Wilder, al que le encantaba odiar a Marilyn, consideró durante mucho tiempo después de su desaparición que era la moderna encarnación de la actriz que no quiere envejecer. Incluso pensó hacer una película en color en la que retomaría el tema de su obra maestra en blanco y negro, *El crepúsculo de los dioses*: una actriz que se agarra a su imagen para no volverse loca o morir. No rodará esa película. Por las imágenes de *Something's Got to Give*, dice después de verlas. Pero hacia el final de su carrera cinematográfica, en 1978, Wilder acabó haciendo algo que se le parecía: una película inquietante sobre una actriz vieja que vive recluida en una isla griega. La tituló *Fedora*.

Gaynesville, Florida, Collins Court Old Age Home, 5 de agosto de 1962

En las calles de una pequeña población de Florida, una viejecita camina por una acera azotada por el sol. Gladys Baker no se acuerda de nada. Ni de la época en que trabajaba en el cine ni de la hija que había tenido. Cuando un psiquiatra del Rockhaven Sanitarium, donde estaba internada, le anunció que su hija había muerto, no tuvo la menor reacción. Ya no se acordaba de aquella que había llevado el nombre de Norma Jeane, ni tampoco sabía quién era Marilyn Monroe. Pero un año después, una noche muy oscura, se escapó del sanatorio convirtiendo sus sábanas en una cuerda con nudos. Con una Biblia y un manual de la Ciencia Cristiana bajo el brazo, llegó a las afueras de Los Angeles. Un sacerdote baptista la encontró en su iglesia y habló con ella antes de que la devolvieran al asilo. «Marilyn —según el cura, no dijo Norma Jeane— se ha ido. Me lo dijeron cuando ya había sucedido. La gente tiene que saber que yo nunca quise que fuera actriz. Su carrera sólo le hizo daño».

Norma Jeane había sido inscrita en el registro civil bajo el nombre del antiguo marido de su madre. En la partida de nacimiento se puede leer *Mortensen* o *Mortenson*. A los veinte años adoptó el nombre escénico con el que murió y pasó a la inmortalidad, pero conservó el apellido oficial hasta siete años antes de su muerte. Los nombres resuenan en las habitaciones del destino. De Mortenson a Greenson, ¿dónde estuvieron la muerte y la vida? De Kathryn, la madre de Greenson, a Marilyn, una historia de amor recorre los sonidos y las sílabas de una cinta que se repite.

El padre de Norma Jeane podría haber sido cualquiera de los amantes que tuvo su madre en 1925 después de separarse de su segundo marido. El

más verosímil para ese papel es Raymond Guthrie, que se encaprichó de ella durante unos meses. Revelaba negativos en la RKO. Gladys le había dado a su hija su primer nombre en homenaje a una suntuosa actriz de la época, Norma Talmadge. Fue a los veinte años cuando Norma Jeane Baker dejó de llevar el nombre de su madre y se convirtió en Marilyn Monroe.

Durante el verano de 1946, Norma Jeane llamó a André de Dienes para pedirle que se reuniera con ella en su apartamento. Tenía algo muy importante que decirle. Nada más llegar, le soltó de sopetón: «¿Sabes qué? ¡Tengo un nombre nuevo!». Se lo escribió a lápiz en un trozo de papel, lentamente, de manera aplicada: MARILYN MONROE. Acentuó las dos iniciales de forma casi caligráfica. Al cabo de muchos años, Dienes seguía sin olvidar la estupefacción que sintió estando allí, detrás de ella, observándola mientras escribía su nombre. Había una belleza casi sobrenatural en el modo en que ella dibujaba esas dos grandes emes mayúsculas. Ese nombre no alcanzó categoría legal hasta que tuvo veintinueve años.

Brentwood, 5 de agosto de 1962

En su última película terminada, *Vidas rebeldes*, Marilyn interpretó el personaje de Marilyn Monroe. Fue, de manera literal, el papel de su vida. En la pantalla, interpretaba su deslavazada biografía. En sus últimos días vivirá su vida como en una película y se convertirá en el personaje que hacía en *Eva al desnudo*, una tal Miss Caswell, diplomada en arte dramático por la Universidad de Copacabana, o en la desconocida que un guión de cine negro habría mencionado como *Blonde Woman, Dead on Arrival* (Mujer rubia, ingresó cadáver).

Beverly Hills, domingo 5 de agosto a las cero horas, cinco minutos de la mañana. El sargento Franklin patrulla en su coche oficial por Roxbury Drive. Mientras se dispone a enfilar Olympic Boulevard, un Mercedes a toda velocidad pasa en dirección al San Bernardino Freeway. Franklin calcula que va a casi 120 kilómetros por hora y observa que lleva los faros apagados. Enciende la luz del techo y sale en persecución de ese vehículo, que acelera y se pone a cambiar de carril constantemente. Tiene la impresión de que el conductor intenta huir de algo, como si escapara de la escena de un crimen. Franklin pone en marcha la sirena y el coche acaba por detenerse cerca del Pico Country Club. Cuando se encuentra a la altura de una ventanilla bajada, el policía descubre el rostro familiar de Peter Lawford, quien parece estar borracho, asustado, deshecho.

—Lo siento —farfulla Lawford—. Tengo que recoger a alguien en el aeropuerto.

—Va en dirección contraria. Debería ir hacia el oeste, no hacia el este.

Franklin apunta la linterna hacia los demás ocupantes del vehículo. El pasajero del asiento delantero es un hombre de mediana edad, vestido con chaqueta de *tweed* y camisa blanca.

—Es médico —dice Lawford—. Nos acompaña al aeropuerto.

Con posterioridad, Franklin reconocerá en ese hombre al doctor Greenson. «Cuando vi el reportaje sobre el entierro, supe que Greenson era el pasajero del coche». Pero en el momento no dice nada. Franklin dirige el haz de su linterna hacia el tercer hombre, que va sentado atrás. A quien ve es al fiscal general de Estados Unidos, Robert Kennedy, con los ojos medio cerrados y la camisa desgarrada.

Domingo por la mañana. La policía interroga a los vecinos. Algunos hablan de ruidos nocturnos: un helicóptero, cristales rotos, gritos, una mujer que dice: «¡Asesinos!». En *Vidas rebeldes*, un año antes, era la voz de Marilyn la que gritaba eso entre el polvo de Arizona. «¡Asesinos, mentirosos! ¡Os odio!». Esas palabras se las dedicaba a los que ataban a los caballos salvajes para matarlos y ganar dinero con su carne.

Desde la terraza, a través de un vidrio estrellado, se ve el interior de una casa vulgar de estilo mexicano, una habitación con las paredes vacías. Una mujer desnuda, demasiado blanca. A su alrededor, las sábanas forman ángulos de sombra como los bloques de espuma de una ola a punto de estallar. Hay un hombre de pie, inmóvil. No llora y echa a andar con decisión. Despega la mano crispada en torno a un teléfono y deja éste en su soporte, junto a la cama. La boca está entreabierta. La boca seguía abierta. Él no la había visto cerrada en ninguna foto. Los ojos. Los ojos no los ve. Sabe que están cerrados. Quiere que estén cerrados. Que el azul de esa mirada flotante que nunca acabó de entender, en especial cuando necesitaba desesperadamente descifrarla, se calle. La mujer se llama Marilyn Monroe, el hombre Ralph Greenson. Es su psicoanalista, pero no puede ni mirarla. La luz se la ha comido entera, tan blanca. Su cuerpo sólo es un charco cegador, una estrella de carne que se hace inexistente a base de brillar. Greenson piensa que ser el primero en ver a una mujer muerta es una victoria tan amarga como la de ser el primero en verla desnuda.

Cuando abandona la casa, una vez el cuerpo ha sido puesto sobre una camilla y llevado al depósito en una ambulancia silenciosa, Greenson observa que en la baldosa que hay a la entrada de la mansión de Marilyn

hay una placa a la que nunca prestó atención. Una inscripción en latín reza: *Cursum perficio*. Años después, dio con el origen de la frase. En el nuevo testamento, san Pablo le dijo a Timoteo: «He terminado mi carrera». Esa mañana, Greenson sonrió al pensar que Marilyn no había terminado su carrera cuando se la llevaron para practicarle la autopsia, sino que él había terminado la suya.

La autopsia tiene lugar en Los Angeles County Coroner Mortuary a las diez treinta del 5 de agosto. Los restos han sido traídos desde la morgue, cuyos empleados han resistido todas las propuestas de fotografiar el cadáver más famoso del mundo. Algunas ofertas llegaban a los diez mil dólares, y hubo que sacar el cuerpo del frigorífico para esconderlo en el cuarto de las escobas. Los empleados de la oficina del forense no son tan intransigentes. El domingo por la tarde, concluida la autopsia, Leigh Wiener, fotógrafo de *Life*, consigue que le abran el cajón número 33 y toma unas fotos de Marilyn, que está eviscerada por necesidades de la investigación. Morir también es eso: convertirse en una cosa, en una mercancía, en un trozo no de humanidad, sino de carne, como los caballos salvajes de *Vidas rebeldes*. Por última vez, Marilyn es reducida a lo que siempre quiso dejar de ser de manera desesperada: una imagen. Posteriormente, Arthur Miller escribirá: «Fue el encuentro de una patología individual y del apetito insaciable de una cultura de consumo capitalista. ¿Cómo entender ese misterio, esa obscenidad?».

Beverly Hills, Roxbury Drive, 7 de agosto de 1962

Greenson no esperó ni a sentarse en el sillón que había delante del sofá en el que Wexler se mantenía inmóvil. Directamente, le espetó:

—Las cintas, las grabaciones, su último monólogo, su última sesión, ¿quieres oírlo?

Wexler gruñó. Greenson le confiaba la voz de Marilyn como el que hace partícipe de un secreto a un desconocido en un bar, para quitársela de encima.

—Al dejármelas para que las escuchara sin estar ella presente, lo que me dijo fue: «Tengo absoluta confianza en que nunca le revelará a nadie lo que yo le he dicho». Luego, al salir de mi despacho, me pidió que las borrara después de escucharlas. No pude hacerlo. Esas cintas me han inquietado mucho. No sé qué haré con ellas, pero las he transcrito.

Greenson no las borró. No inmediatamente. Más por la voz que por lo que decía esa voz. A él, que se consideraba alguien que otorgaba un sentido a las cosas, esa voz le había convertido a su pesar en alguien que grababa sonidos. Le dio las cintas a su colega para que las escuchara. Solo. Ya podrían comentarlas juntos, si quería.

En la primera cinta, Wexler se sorprendió ante estas palabras: «Fui a ver a Joan Crawford. Me hizo esperar mientras le aplicaba una lavativa a su hija. La pequeña gritaba que no quería lavativas. O que no se la pusiera su madre. Crawford estaba tan furiosa que estaba a punto de pegar a la niña. Le propuse encargarme yo del asunto. Le puse la lavativa a aquel angelito con tanta suavidad que se moría de la risa. Joan me lanzó una mirada agria y me dijo: “No creo que haya que mimar a los niños”. Me dio la impresión

de que tenía cierta tendencia a mostrarse cruel con su hija… Doctor, quiero que me ayude a deshacerme de Murray. Anoche, mientras me ponía una lavativa, pensé: “Señora mía, lo hace usted todo muy bien, pero debería marcharse”. Doctor, lo cierto es que ella y yo no nos tenemos mucho aprecio. No soporto la insolencia y la falta de respeto que manifiesta cada vez que le pido que haga algo… Mientras dictaba esta historia, me he acordado un poco de las lavativas que me ponían de pequeña. Pertenecen a la categoría de los recuerdos reprimidos, como los llaman usted y el doctor Freud. Voy a trabajar al respecto y le daré otra cinta».

En la segunda cinta, Marilyn ya no hablaba de eso. Decía: «Ayer pasé un buen rato contemplando mi imagen en el gran espejo de pie de mi cuarto de baño. Estaba peinada y maquillada, pero desnuda. ¿Qué es lo que vi? Mis pechos empiezan a colgar un poco. Mi cintura no está mal. El culo está como tiene que estar: es bello entre los bellos. Piernas, rodillas, caderas, nada que decir. Y mis pies no son demasiado grandes. Vale, Marilyn, tienes todo lo necesario».

Viena, Berggasse 19, 1933

Por la noche, Greenson rescató un recuerdo tiznado de angustia. Sucedió hacía mucho tiempo. Una noche en la que había reunido a varios discípulos, el maestro abordó la cuestión del final de la transferencia. Utilizaba una palabra extraña, *disolución*, y explicaba que uno no se desengancha de un paciente, al igual que en la vida uno sólo se desengancha de una persona enganchándose a algo más, a otro ser o a otra parte del mismo ser. «Mientras se vive y se desea —decía Freud—, lo único que se hace es cambiar una posesión por otra, cambiar de dominio». Y añadió, para quitarles a los discípulos allí reunidos sus últimas ilusiones: «Reconocer que se trata de dominios sólo sirve para acometer otros».

A continuación, para hacerse entender, Freud tomó prestada, como era su costumbre, una imagen procedente de la literatura. Un cuento: *Juan con suerte*. Se levantó, abandonó por un instante la habitación y, atravesando su consulta, fue a coger un libro de una estantería. Sin necesidad de pasar mucho rato buscando la página, la leyó con su voz ronca. La luz tenue de la sala de espera, la voz cansada y la locución dolorosa de Freud le daban a la historia una dimensión trágica de la que tal vez carecía, pensó Greenson, que nunca la leyó con posterioridad.

La historia era tan sencilla como la desgracia, una breve inclinación, una caída esperada. Como recompensa a su trabajo, Juanito recibe una moneda de oro. Como la moneda le pesa, la cambia por un caballo. El caballo por una vaca, la vaca por un cerdo, el cerdo por una oca, la oca por una rueda de afilador, para acabar en posesión de dos piedras. Como le pesan, las deja en el borde de un pozo y las tira adentro. Las piedras caen al fondo. Juanito da gracias a Dios y, liberado de cualquier carga, vuelve a casa de su madre.

«Y eso es lo que os quería hacer entender —dijo Freud cerrando el volumen—. Me parece que, en lo que concierne a la influencia de las pulsiones sexuales, lo único a lo que podemos aspirar es a simples permutaciones, a ciertos desplazamientos, nunca a la renuncia, a la deshabituación, a la resolución de un complejo (¡el secreto más absoluto!). Eso es la sexualidad, un intercambio en el que las pulsiones y los gestos están destinados a suscitar, a cambio, otras pulsiones y otros gestos». Sin duda alguna, esto no es una versión literal de lo que dijo Freud hacia el final de su vida, pero sí lo que Greenson retuvo de su exordio: que nada es gratuito, tanto en la transferencia como en el amor.

Esa noche, en Viena, se había animado a tomar la palabra y le había preguntado a Freud en qué se basaba el trueque transferencial. «En la sexualidad, siempre en la sexualidad. Para mí, tanto al principio como después de cuarenta años de práctica, las escenas a las que nos convocan nuestros pacientes son siempre de índole sexual. Los traumas que reviven con nosotros, o ante nosotros, también lo son. Si alguien nos entrega sus complejos infantiles, no debemos creer que ha renunciado a ellos. Ha conservado un fin (el afecto) en una formación actual (la transferencia). Ha cambiado de ropa. O de piel. Ha mudado y deja la carcasa al analista. Por eso es difícil querer el final de la transferencia: sólo sería el final del individuo que nos habla. ¡Dios le guarde de quedarse desnudo, sin piel! Nuestra ganancia terapéutica es un beneficio del trueque, como para Juan con suerte. Sólo cuando llega la muerte al último objetivo va a parar al pozo».

Después de eso, Freud se calló y, con una cortesía gélida, suplicó a los analistas allí reunidos que le dejaran solo.

Ahora Ralph Greenson consideraba que Freud estaba equivocado. Lo que se trueca en una vida no es tan sólo un deseo por otro, un objeto por el siguiente: son las identidades simultáneas o sucesivas. Y esas identidades no son únicamente sexuales, sino también familiares y sociales.

Greenson buscaba en ese cuento los elementos que le ayudarían a comprender lo que había ocurrido entre Marilyn y él. Más que la cuestión sexual, ¿constituía la base del análisis ese trueque que permitía liberarse

cada vez más de las cosas de aquí abajo para regresar al pasado? Había un detalle de la historia que le chocaba: Juan vuelve a casa de su madre. Va a morir al sitio en que nació.

Volvía a verse con su paciente, hablando cara a cara como actores torpes, como bailarines en la oscuridad, según esa canción de Sinatra que Marilyn cantaba a menudo a media voz en las sesiones en las que le costaba hablar. Todo había sido una actuación, en el sentido teatral del término. Y ellos dos, simples figurantes en una comedia de enredo. Una puesta en escena, la transferencia; una puesta en escena, los recuerdos, los relatos, los sueños; una puesta en escena, los disfraces que habían usado para interpretarlos y los que ella le había hecho ponerse en su teatro íntimo; una puesta en escena, sus propias frases en la tragedia de la que ella era la autora; una puesta en escena que lo había reducido al papel de simple percha de la que ella colgaba las prendas de las escenas precedentes en el momento del cambio de decorado.

La comedia había acabado, bajado estaba el telón. El enigma de ese ser se mantenía inalterable. Su identidad, esa ropa que se quitaba continuamente y tras la que Marilyn se ocultaba, se entregaba, se ocultaba de nuevo. Su transferencia teatral, ese exceso de amor que ella le testimoniaba. Su pasión por estar desnuda. Su imagen hecha de exilio y de temblores, como en frágil equilibrio al borde de la pantalla. Esa manera que ella tenía, tanto en la vida como en el cine, de caminar por el hilo invisible que separa la realidad en estado puro de la más absoluta ficción. Greenson volvía a ver todo eso y no tenía ningún sentido. No había querido despojarla de sus identidades, apartarla de los personajes que la acompañaban. Era una elección. Se dijo que no se había equivocado. Que el amor es una piel. Que amar nos protege del frío del mundo. Que la identidad es una cebolla que no hay que pelar. Pues cuando le hayamos arrancado la última capa, ya no quedará cebolla.

Beverly Hills, Roxbury Drive, 8 de agosto de 1962

Wexler cada vez estaba más fatigado ante la angustia que empujaba a su colega a venir a revisar ante él la película de las últimas semanas de Marilyn. Greenson tosía y su discurso resultaba confuso, lioso, forzado, como si fuera un actor que recita un texto que aún no se sabe muy bien. El texto de su muerte. El texto de su vida.

—Su último año. Debería contar su último año. Vino a verme porque ya no podía más. Y yo la conduje al límite, al límite de las palabras. Creía ver una señal del destino en ese título: *Something's Got to Give* (Algo se va a romper). Pero no quise oír el aviso.

—Sí, se vino abajo cuando te fuiste a Europa —replicó Wexler—. Subestimaste la dimensión esquizofrénica. En el poco tiempo que la traté, me llamó la atención el hecho de que solía hablar de sí misma en tercera persona: «Marilyn haría esto… Ella no diría eso… Ella interpretaría así esa escena…». Se lo hice notar. Le pregunté si no oía en su interior una voz que decía *ella*. Y sorprendida, se me quedó mirando y dijo: «¿Y usted qué, no oye voces? Lo mío no es sólo una, sino más bien una multitud».

Al devolverle a Greenson las grabaciones, Wexler dudaba si hablarle de las cosas evidentes que él no había detectado en la locura a dos que le había unido a Marilyn. Finalmente, decidió iluminarle al respecto, aunque eso le costara su amistad.

—Sabías perfectamente que las transferencias masivas se dirigen a la madre y que el diván precipita la regresión. A su manera, al morir, Marilyn también volvió a casa de su madre. Echó la última prenda al pozo. *Juanita con mala suerte*. Pero eso ya lo sabes…

—Sí, fue para evitar esa regresión por lo que no la hice tenderse durante casi toda la terapia. Hacia el final, ella estaba preparada: esas cintas constituían nuestro método, se trataba de hablar con alguien sin verle. Pero no creo que yo me haya dedicado a hacer de mamá.

—Por eso, en un momento dado, te dejaste la barba: para convencerte y convencerla a ella de que eras un padre, no una madre.

—¡No! Más bien lo hice para parecerme a Freud.

—No haces más que negar. No paras de decir: no, yo no era su madre, no me tomé por su madre. Sin embargo, aprendiste de Freud que cuando se dice «No es mi madre», uno está precisamente delante de la madre. ¿Sabes una cosa? No podíais más el uno con el otro. Tú la abandonaste y no pudiste abandonarla. Ella quería dejarte y tú no pudiste dejarla ir. Eso es todo. Tu desgracia era la del niño abandonado.

Greenson contempló a su colega con odio, pero no dijo nada. Wexler optó por no ir más allá.

Hasta el final, Greenson consideró que era como un padre para Marilyn. El 20 de agosto de 1962, le escribe a Marianne Kris: «Yo era su terapeuta, el padre bueno que no la decepcionaría y que le aportaría una comprensión de ella misma; o, por lo menos, un trato simplemente bondadoso. Me convertí en la persona más importante de su vida, y me siento culpable de haber impuesto semejante condición a mi familia. Pero había algo en ella que era imposible no amar, y sabía mostrarse como una persona deliciosa». Nunca entendió, sin duda, que esa terapia se situaba en unos parajes psíquicos alejados de la teoría freudiana, y que sus temas, más que *padre, vida, amor, deseo*, eran *madre, homosexualidad, excremento, muerte*. Dichas con una voz que ya no podía más de simular la de una niña encantadora, la favorita de papá, cosas impensables aparecieron finalmente en esas cintas grabadas a distancia de la transferencia, con la voz perdida. Cosas desnudas. Cosas negras. Negras como la madre, como la muerte; negras como la baronesa Strasberg o la actriz Joan Crawford en *Johnny Guitar*; negras como Eunice Murray; negras como la mierda, como un niño sucio. De una suciedad sin sexo, como el amor. Una y otro fluían para Marilyn en la pasividad en estado puro de la lavativa.

¿Y si Marilyn sólo hubiera podido separarse de él muriendo? ¿Y si Greenson sólo hubiese podido poseerla matándola? Al escuchar las cintas, Wexler había creído adivinar lo ocurrido entre ellos y que no pudo formular ante su colega: puedes matar a alguien de tanto cuidarlo. La partitura que él había querido interpretar, la «transferencia en padre mayor», como la llamaba, había derivado sin darse cuenta hacia desgracias arcaicas, y había acabado por interpretar la música de la compasión en «madre menor». Había decidido renunciar a cualquier inyección, un acto que se le antojaba claramente fálico, pero había abdicado con rapidez de esa abstención, aplicándole frecuentes dosis de sedantes durante los últimos meses. Al delegar en Engelberg las recetas de pastillas y al convertir a Eunice Murray en la encargada de las lavativas, Greenson había ocupado, sin darse cuenta, el lugar de la madre en el amor de Marilyn, así como en su amor por Marilyn.

Cuando apareció *Técnica y práctica del psicoanálisis*, las relaciones entre ambos colegas se habían hecho distantes. Wexler exhibió una sonrisa indulgente cuando leyó de la pluma de Ralph Greenson, M. D.: «Es el médico quien tiene el derecho de explorar el cuerpo desnudo, pues es él quien no se asusta o siente náuseas ante la sangre, las mucosidades, el vómito, la orina o las heces. El médico salva del dolor o de la locura; pone orden en el caos; garantiza los cuidados de urgencia que llevaba a cabo la madre durante los primeros años de la vida del ser humano. Pero el médico también inflige dolor, pincha la carne, la corta y penetra en cada una de las aberturas del cuerpo. Recuerda así la intimidad corporal con la madre, pero también representa los fantasmas sadomasoquistas que conciernen a los progenitores».

Westwood Memorial Park Cemetery, Glendon Avenue, agosto de 1962-agosto de 1984

Un cementerio sin nada especial. Un paseo umbrío conduce a un mausoleo decrépito que en tiempos fue de color rosa. Un piano discreto desgrana melodías extraídas de *House of Flowers*, un musical de Harold Arlen cuyo libreto escribió Truman Capote, a quien se entierra una mañana de agosto de 1984. Bueno, son sus cenizas lo que se entierra, guardadas en una urna que será colocada no muy lejos de la que contiene los restos de Marilyn. Hay cámaras grabando a la entrada de la capilla. Reina cierta animación, como cuando se reúnen viejos conocidos. Abrazos, roces, frotamiento de prendas, cuchicheos. Labios temblorosos lanzan besos al aire, junto a mejillas arrugadas o alisadas por la silicona. Los pies buscan el equilibrio. Los ojos parpadean tras gafas de sol y recuerdan piernas musculosas, pechos macizos, erecciones sin fin.

Las estrellas olvidadas de los años cincuenta y sesenta, gastadas por decenas de años al sol de California, debilitadas por los excesos, el alcohol y las drogas, se abrazan entre sonrisas congeladas. Dedos finos unidos a frágiles muñecas se agitan para lanzar saludos de un extremo al otro de ese parque con céspedes mal conservados que están siempre a la sombra de las torres que los rodean.

En ese mismo cementerio, a la una de la tarde del 8 de agosto de 1962, el reverendo A. J. Soldan guía los restos de Marilyn Monroe hacia la capilla mortuoria. «¡Cuán hermosa la hizo el Creador!», predica. Marilyn pidió que pusieran la canción de Judy Garland en *El mago de Oz, Somewhere Over the Rainbow*, y durante toda la escena se oye una banda sonora confusa,

vulgar y lejana. El servicio empieza con la *Sexta sinfonía* de Tchaikovsky, perpetrada más que interpretada, con órgano; a continuación, se recitan unos salmos. Lee Strasberg se encargó del elogio fúnebre, en sustitución de Carl Sandburg, tanteado por DiMaggio, pero que no se encontraba bien. El clic-clac de los obturadores y el zumbido de las cámaras tapan las conversaciones. El espectáculo es pobre. Sólo han sido admitidos los más cercanos. Aunque es un barrio vecino en West Los Angeles, Westwood no es Hollywood. El orden de la ceremonia organizada por Joe DiMaggio prevé que no asista nadie del mundo del cine, ningún productor, presidente de Estudio, actor, cineasta o periodista. Interpreta su papel hasta el final: el rol de guardaespaldas que Marilyn le asignó a perpetuidad cuando se conocieron diez años antes. Ella le encargó que cuidara de su cuerpo para que no se echara a perder.

Marilyn se habría puesto contenta al ver a Romi, con los rasgos congelados pero los ojos secos, junto a Hildi y Joanie. Con sus velos negros y sus lágrimas brillantes, las mujeres siempre aportan un tono patético a ese tipo de acontecimientos. «Había centenares de reporteros y de fotógrafos —dirá Joan Greenson—. Al principio, no nos dejaron entrar en la capilla porque, según dijo el empleado de pompas fúnebres, la "familia" estaba con la difunta. ¿Qué familia? Si Marilyn hubiese tenido realmente una familia, no habría hecho falta, sin duda alguna, que nosotros estuviéramos allí».

Daniel Greenson llora. Siempre creyó que Marilyn Monroe sólo era una aparición. Recuerda que tres meses antes, en la villa de Santa Monica, hablaba con ella de política, confiando en que se apuntara a sus ideas de extrema izquierda. El día en que decidió abandonar la casa de sus padres, Marilyn le acompañó a buscar apartamento, camuflada bajo una peluca negra. En otra ocasión, Daniel la había visto de esa guisa al fondo de una sala abarrotada de la Beverly Hills High School, asistiendo con fervor a una de las conferencias de su padre. Se acuerda de la última vez que vio a esa mujer que iban a colocar bajo tierra. Una noche de junio. Él salía de casa de sus padres, dejando que Marilyn siguiera pelando patatas después de darle un beso en la mejilla.

Como aún estudiaba Medicina, Daniel Greenson decidió ese mismo día convertirse en psicoanalista. No para ejercer el mismo oficio que su padre,

sino para entender lo que había visto: a la actriz y a su psicoanalista comprometidos en una especie de juego de la gallinita ciega en el que eran las palabras, y no las manos, las que buscaban al otro sin verlo. Un cuerpo a cuerpo sin cuerpos, por así decir, o un alma a alma sin piedad. Con el tiempo, la vida y su oficio le enseñarán que nunca se sabe la verdad sobre alguien, tanto da si eres su hijo o su psicoanalista. Pero ese día aprendió que esa verdad se esconde entre las palabras, entre esas palabritas dichas al cruzar una puerta o susurradas a una oreja distraída en el sendero de un cementerio. Unas palabras que sólo dejan huella cuando no han sido escritas, de la misma manera en que mueren los cuerpos que no han sido tocados.

Last take, última toma de la última sesión en el féretro descubierto de color bronce y tapizado de satén achampañado. Marilyn, ataviada con un vestido verde de Pucci y un chal del mismo color, se dispone a interpretar su último papel: el de los restos de Marilyn Monroe. Entre sus brazos, un ramo de rosas en tono rosáceo. Los estilistas de costumbre se han puesto a la labor: la modista Marjorie Pelcher le ha retocado el vestido, la peluquera Agnes Flanagan le ha arreglado el peinado, el maquillador Whitey Snyder le ha sacado los colores. Hasta la vieja peluquera, Pearl Porterfield, ha aparecido para echarle un vistazo de entendida al resultado. Cuando embalsamaron el cadáver, hubo que poner bajo el vestido unas bolsas de plástico llenas de borra de un almohadón para sustituir unos pechos devastados por la autopsia. El cabello estaba en muy mal estado y Agnes Flanagan tuvo que acabar colocando en el cráneo de la difunta una peluca parecida a los peinados que lucía en las películas. Se impone una mención especial en los créditos al maquillaje firmado por el fiel Whitey. Su sobrenombre procede del arte con el que mezclaba los blancos, evitando el yeso y la nieve. Años atrás, bromeando, le había prometido a Marilyn maquillarla por última vez, impidiendo que cualquier otro escribiera su último rostro. Recientemente, ella le había recordado el compromiso al regalarle una joya adquirida en Tiffany: una aguja montada en una pieza de oro con una inscripción que él no revelará jamás. Al darle la pieza, le dijo: «Para ti, querido Whitey. Ahora que aún estoy caliente». Snyder la había

maquillado desde el principio, el 19 de julio de 1946, para una prueba de una película que se titulaba *Mamá lleva los pantalones*. Era jefe de maquillaje en la Fox y había firmado los de las estrellas de la época, Betty Grable, Gene Tierney o Linda Darnell. Tras haberse encargado —de nuevo para la Fox— del de Marilyn en *Something's Got to Give*, durante las horas previas al funeral se vio obligado a beberse una botella entera de ginebra para llevar a cabo su último maquillaje.

Una breve hilera de hombres y mujeres de luto, un cielo casi blanco. El féretro pasa lentamente ante la cripta de Ana Lower y la de Grace McKee Goddard, dos de sus madres esporádicas, situadas a escasos metros de la que aguarda a Marilyn y que será sellada con posterioridad. Si hubiera podido ver la película de su funeral, habría disfrutado de una última sorpresa: entre sus amantes y sus tres maridos, sólo uno de ellos había hecho el viaje y traído flores: Joe DiMaggio. Durante veinte años, tres veces a la semana, la placa florecerá gracias a él. Se lo había prometido. Marilyn quería que Joe mantuviera su promesa, rehaciendo de ese modo el gesto de William Powell tras la muerte de Jean Harlow.

Es una ceremonia falsa y triste como el juguete que cae de un cochecito. Un paseante lo recoge y lo coloca con delicadeza sobre un muro en el que nadie vendrá a buscarlo. Había algo a lo que los presentes intentaban vanamente dar un sentido. Una imagen que las palabras no podrán describir ni borrar. «¿Saben dónde está enterrada nuestra pobre idolatrada? —dirá George Cukor—. Para ir a ese cementerio hay que pasar ante un concesionario de coches y el edificio de un banco; ahí reposa Marilyn, entre los bulevares Wilshire y Westwood, con toda la circulación a su alrededor».

Veintidós años después, en ese mismo cementerio, a unos pocos pasos, entierran a Capote. Un amigo de Marilyn murmura al oído de alguien que no le escucha: «La sobrevivió veinte años. Y la amó, todo lo que un homosexual puede amar a una mujer. Se vieron mucho en Nueva York, hacia 1954. Iban a bailar a un club que ya no existe, El Morocco, en la calle 54 Este». Dos cuerpos avanzando por una estrecha pista de baile rodeada por demasiadas mesas. La pista se hunde en la oscuridad, enmarcada por la guirnalda cegadora que componen los puntos de luz de la rampa. Llegan,

tanto el uno como la otra, cargados de alcohol y de drogas. Ella lanza a lo lejos los zapatos, para no sacarle a él una cabeza, y bailan juntos hasta que se desploman. Un hombrecillo con traje a rayas, corbata oscura y gafas de montura de concha se pega a una rubia resplandeciente como si empujara un péndulo más alto que él. Ella no mira a su caballero, sino que desvía el rostro hacia la sala llena de humo. Él no mira nada, muerto de vergüenza y de tristeza. O tal vez de alegría.

El músico Artie Shaw toma la palabra para rendir homenaje a Capote. Con voz apagada, dice: «Truman ha muerto. Muerto por todo. Muerto por vivir. Por una vida demasiado vivida. Y sin embargo, estos últimos años era como si estuviera preparado para deshacerse de todo. Y a fin de cuentas, lo que quedará no será ni su fama ni sus contactos con los famosos, sino su obra. De eso quería que se acordara la gente. Truman, tus músicas permanecerán en nuestros oídos cuando hayamos olvidado los nombres de quienes las inspiraron. Haz el favor de saludar a tu amiga Marilyn, a la que jamás tomaste en tus brazos y que te quería más que a muchos de los hombres con los que se había acostado. Ahora vuestras lápidas están separadas por tres muros en los que están escritas las palabras TERNURA, DEVOCIÓN, TRANQUILIDAD. En cierta medida, es lo que os disteis mutuamente, lo que la vida os había regateado. Dile que tus amigos han venido, como buenos vecinos, a detenerse un instante entre las estrellas extintas. Y que nos acordaremos de ella, de Marilyn, la blanca reina sin reino, y que nunca la recordaremos mejor que a través de las palabras de su amigo, de ti. Bajo vuestra doble sombra, releemos en el recuerdo tu magnífica página sobre Marilyn Monroe. Tú, Truman, el escritor más sincero, supiste como nadie quitarles a las escenas de tus novelas la realidad necesaria para hacer entrar en ellas la verdad. Adiós, Truman, que tengas una larga muerte. Y, sobre todo, que sea agradable».

Se dispersan los últimos en llegar. Dando la espalda a las estelas de Natalie Wood y Darryl F. Zanuck, la mayor parte de ellos vuelve a su coche dando una vuelta por el ala noreste del Westwood Memorial Park para saludar, con un gesto o un pensamiento, a esa placa que pone MARILYN MONROE. Tumbas, nombres. Muchos años después, Dean Martin, Jack Lemmon y, finalmente, Billy Wilder acabaron por reunirse con Marilyn en

el cementerio en que había sido enterrada… si es que se puede llamar así al hecho de hundir un ataúd de bronce en un nicho de una pared de perpiaño.

A lo lejos se ven las colinas en las que se funden ya con la polución las letras blancas de la palabra *Hollywood*.

Beverly Hills, bufete de abogados de Milton Rudin, 6 de agosto de 1962

Mickey Rudin había negociado el último contrato de Marilyn para *Something's Got to Give*. Tras aparecer en el lugar en el que se encontró el cadáver, el abogado lo acompañó al depósito vecino y luego llamó a Joe DiMaggio para organizar las exequias.

Entre los gastos que tuvo que autorizar para la sucesión, había una última factura de Ralph Greenson por 1450 dólares que correspondía a las sesiones del mes de julio y las de los cuatro primeros días de agosto, más otra de la 20th Century Fox reclamando el pago de la gran jarra de café que la productora le había regalado a la actriz el día de su último cumpleaños.

Los bienes de Marilyn Monroe se calcularon en 92 781 dólares. En su último testamento, dejando aparte el dinero —que se repartía entre su madre, su medio hermana y algunos amigos—, le fueron legados a Lee Strasberg diversos objetos valorados en 3200 dólares. Para la cuestión de derechos y regalías, el principal beneficiario era el Centro Anna Freud de Londres, o «Instituto para el estudio de los efectos a largo plazo del psicoanálisis y de la psicoterapia sobre niños emocionalmente perturbados». Marilyn le había dejado un legado importante a su antigua analista de Nueva York, Marianne Kris, «para que pudiera continuar con su trabajo en las instituciones o grupos psiquiátricos de su elección». Ésta optó de inmediato por la Hampstead Clinic de Londres, decisión que Elisabeth Young-Bruehl, la biógrafa de Anna Freud, justifica de esta manera: «El donativo de Marilyn Monroe llega en el preciso momento en que Anna acomete un trabajo que tendrá una gran influencia; un trabajo centrado en el sufrimiento de los niños que, como la propia Marilyn Monroe, fueron deambulando entre varias familias de acogida». También Jackie Kennedy

legó 10 000 dólares a la institución creada por Anna Freud, incitada sin duda por Marianne Kris, de la que era paciente a su vez.

Los hilos del dinero legado, de la transferencia sobre el psicoanalista amado y de las relaciones sexuales múltiples forman en torno a la muerte y el testamento de Marilyn un extraño nudo. Teniendo en cuenta que las relaciones de la actriz con sus sucesivos analistas se habían degradado tanto, es lícito hacerse algunas preguntas. ¿Fue a parar su herencia a quienes ella habría designado en caso de haber tenido tiempo de modificar sus últimas voluntades? En sus últimos tiempos, Marilyn había manifestado la intención de rehacer su testamento. A tal fin, tenía cita con Mickey para el martes 7 de agosto. Murió durante la noche del 4 al 5. Desde entonces, cada vez que sale en la pantalla esa mujer a la que nadie quería ver interpretar el papel de una paciente de Sigmund Freud, los derechos de difusión enriquecen un poco más a la institución que actualmente lleva el nombre de su hija Anna.

Desde la muerte de la actriz, los contratos de difusión de sus películas y de sus canciones reportan anualmente cerca de un millón y medio de dólares, más de lo que Marilyn ganó en toda su vida. Centenares de marcas se han hecho con los derechos para utilizar su imagen con fines publicitarios o de venta de objetos. Además de los pósters y de las camisetas, el rostro y el cuerpo de Marilyn aparecen en cuadernos escolares, persianas, medias, tacos de billar o moldes para pasteles.

Desde el día siguiente a su muerte, lo que quedaba de ella se convirtió en objeto de culto. Hyman Engelberg cuenta que recibió cientos de llamadas telefónicas de mujeres diciendo que si hubieran sabido de su desgracia, habrían intentado ayudarla. Comprendió que Marilyn no sólo había sido un objeto fascinante para los hombres, sino que muchas mujeres habían visto en ella a una pobre niña perdida.

En diciembre de 1999, los objetos legados a Strasberg fueron vendidos por un valor de 13,4 millones de dólares en la sala de subastas Christie’s de Nueva York. Todo lo que ella había tocado, todo lo que había rozado su cuerpo, se convirtió en un fetiche. El jersey de lana de Saks que llevaba a

finales de junio de 1962 en las fotos tomadas por Barris en la playa de Santa Monica alcanzó la suma de 167 500 dólares. El vestido con la espalda descubierta de *El multimillonario* superó los 52 900 dólares. El diseñador Tommy Hilfiger invirtió una fortuna en los dos pantalones vaqueros de *Vidas rebeldes*. El vestido ceñido de Jean Louis en muselina con incrustaciones de minúsculos trocitos de cristal, que Marilyn había lucido en el Madison Square Garden durante unos siete minutos, rozó el millón de dólares. Los libros fueron adjudicados en su totalidad por 600 000 dólares. Muchos de ellos estaban cubiertos de anotaciones al margen. Ese día también se vendió un trozo de papel garabateado con su letra: «Él no me quiere». Una constatación que hubiera podido afectar a muchos hombres cuando ella vivía y a muy pocos en la actualidad. Se adjudicaron otras dos anotaciones. Una de ellas decía: «Si es necesario que me mate, tengo que hacerlo». La otra era un poema doblado dentro de un libro:

Dicen que tengo la suerte de vivir.
Es difícil de creer.
Todo me hace mucho daño.

Dos años después de la muerte de Marilyn, dos cineastas, David L. Wolper y Terry Sanders, empezaron a investigar para hacer una película sobre ella, *The Legend of Marilyn Monroe*. Se pusieron en contacto con Doc Goddard, el viudo de Grace McKee, quien rehusó ser filmado pero les informó de que el piano blanco que Gladys Baker le compró tiempo atrás a su hija —y que había sido vuelto a vender para pagar su hospitalización, cuando Marilyn tenía nueve años, y luego comprado de nuevo— no había desaparecido en el curso de las reventas. Se encontraba almacenado en J. Santini & Bros. Fireproof Warehouse, en algún lugar de Nueva Jersey. Lo filmaron en contrapicado, como el trineo *Rosebud* de *Ciudadano Kane*, acompañado de este comentario: «Este piano era el hijo que no había tenido». Visto de cerca, había que rendirse a la evidencia de que el piano no era originalmente blanco, sino que había sido repintado, sin duda para una comedia musical de los años treinta. Así pues, el piano blanco era tan falso

como el cabello rubio de Marilyn. Tan falso como el biombo que separaba en Hollywood la vida y el cine, el psicoanálisis y la locura. En Christie's, el piano blanco alcanzó la cifra de 662 500 dólares y fue adquirido por la cantante Mariah Carey.

Aún hoy día, en las tiendas de regalos de Sunset Boulevard, venden planos en los que la dirección de Marilyn figura entre las de las estrellas vivas. Imágenes tomadas desde el exterior de la hacienda aparecieron en una biografía de ficción rodada para la televisión en 1980, *Marilyn: la historia secreta*, en la que una tal Catherine Hicks interpreta el papel de la actriz. El cineasta David Lynch, que durante mucho tiempo le estuvo dando vueltas a una película sobre sus últimos meses de vida, podría poseer una especie de reliquia: un pedazo de la tela sobre la que habría posado Marilyn desnuda para el famoso calendario fotografiado por Tom Kelley. Puede que ese objeto inspirara al cineasta el concepto de su película *Terciopelo azul*.

Los objetos vitrificados por el olvido, las cosas removidas por la memoria y las imágenes detenidas en el duelo son actualmente las reliquias de un mito. Pero las palabras se han perdido, se han borrado o se han alterado. Sin duda alguna, miles de páginas han cubierto su vida. Novelas, ensayos, biografías, investigaciones, confesiones. Los únicos que no han escrito sobre ella son los que de verdad la quisieron: Joe DiMaggio, Ralph Roberts, Whitey Snyder… Cuando se topó con *Conversaciones con Marilyn Monroe*, unas entrevistas escritas y publicadas por W. J. Weatherby a mediados de los años setenta, Joseph Mankiewicz, cineasta retirado, se sorprendió de que ningún crítico le preguntara al autor por qué había esperado quince años para pasar a limpio sus recuerdos y reunirlos en un libro. ¿Por qué ofrecía ahora el detalle de sus palabras, de sus gestos, de su manera de vestir, de sus expresiones faciales observadas durante los últimos dos años de la vida de la actriz? Pues para quitar el «maquillaje mental» con el que ella se cubría, respondía el autor en el prólogo, y para desvelar a «la auténtica Marilyn». Mankiewicz odiaba que se hiciera psicología para justificar un comportamiento marcado por el interés. En eso consistía, según él, la auténtica prostitución: en decir que haces por amor lo que haces por dinero.

Para moverse en la sociedad no hay cincuenta motivos: el amor, el odio, el interés, el honor, el dinero, la venganza… Sólo hay uno: disimular lo que eres por miedo a no ser nada. La angustia sexual no es nada comparada con la angustia por el estatus, con el miedo a no ser reconocido por la sociedad en la que vives, sea cual sea. Eso le ocurría a Marilyn, pensaba Mankiewicz, y también a su psicoanalista, a sus biógrafos y a todos aquellos que escribieron o dirigieron películas sobre ella, confiando que se les pegara un poco de ese polvo de estrellas que la estela de la actriz destilaba en el firmamento de los años sesenta. Pero que no hablen de amor: la venden y se venden.

Al fin y al cabo, si existen centenares de libros sobre esa mujer y esa muerte, los documentos originales han desaparecido o fueron enterrados con ella. Las huellas de sus palabras grabadas se han perdido o borrado. Colocados por todas las habitaciones de su casa e incrustados en los dos teléfonos, los micrófonos habían grabado miles de horas de su voz. Tras ser estudiadas por personal autorizado, público y privado, las cintas fueron puestas a buen recaudo o destruidas. Los dos poderes, el político y el psicoanalítico, que más pesaron durante los últimos meses de Marilyn, quisieron borrar de sus archivos todo aquello que la concernía. Por lo que respecta al cine, la Fox, que le había dicho que la película se podría reemprender y que le había ofrecido un nuevo e interesante contrato, hizo enterrar los documentos relativos a sus últimos rodajes.

Santa Monica, calle Franklin, agosto de 1962-noviembre de 1979

La muerte de su paciente tuvo sobre Ralph Greenson un efecto tan devastador como breve. Aunque él hablaba de amor y de duelo, a lo que en realidad se refería era al amor propio y a la muerte social. «El fallecimiento de Marilyn fue extremadamente doloroso para él —explicará su viuda—. No sólo porque el acontecimiento fuera del dominio público, lo que ya era terrible en sí; sino, sobre todo, porque él pensaba que Marilyn estaba mucho mejor… y acto seguido, la perdió. Fue muy doloroso». Los pacientes del doctor Greenson se sorprendieron al ver que volvía a dejarse barba. Un amigo productor le preguntó por qué, y él respondió que quería ser otro. Se lanzó a las terapias infantiles, aunque nunca le había apetecido hacerlo. Sus colegas observaron que ya no era el agresivo animal de antaño y que había adoptado el aspecto de un hombre viejo y poderoso. «Se le ha apagado la llama —declaró un miembro del Instituto de Psicoanálisis—. Siguió trabajando, pero se encerró a partir de aquello. Se convirtió en un excéntrico…». Sus fotos muestran una auténtica decadencia física y emocional. «Quiso cambiar de cabeza y perdió su rostro», dijo otro de sus colegas.

Una semana después de la muerte de Marilyn, a causa de la insistencia de su mujer, fue a Nueva York y visitó a Max Schur para pedirle que le analizara. La amistad entre Schur y Greenson se remontaba a cuando estudiaban en Berna y en Viena. La primera sesión duró doce horas, pero el analista le tranquilizó: al final, podría superarlo todo.

Incapaz de pensar y de escribir, Greenson se dio cuenta lentamente de que una especie de depresión fina, casi transparente, se instalaba en él. Dio comienzo a un relato de su vida que tituló *Mi padre el doctor*.

> Sólo conocí a Marilyn Monroe. En nuestras sesiones, ella únicamente pronunció sus auténticos nombres, Norma Jeane, la primera vez y durante nuestra última entrevista antes de que yo me fuera a Europa, y jamás citó su apellido real, Mortenson. Nunca me dijo por qué había elegido, como nombre de actriz, el apellido de soltera de su madre: Monroe. Nunca caí en la cuenta de que también yo aparecía en escena, cuidaba de mis pacientes, daba conferencias y escribía artículos con un nombre y un apellido que no son los míos.
>
> Romeo era imposible. «El psicoanalista Romeo». Aunque estuviera loco por Shakespeare, mi padre no tenía la obligación de llamarme a mí Romeo y a mi hermana Julieta. No sé si Marilyn lo dijo con conocimiento de causa, pero en la última cinta que grabó para mí, anunciaba: «Tengo un proyecto. Ganar un montón de dinero y tomarme un año para estudiar a Shakespeare con Strasberg. Le pagaré para tenerlo para mí sola. Luego le prometeré a Laurence Olivier el oro y el moro para que me dirija. Con Shakespeare, tendré al mejor guionista del mundo, y gratis. Monroe va a arrasar. Con todo. Empezaré por Julieta. Con un buen vestido, un buen director de fotografía y un buen maquillaje, conseguiré una Julieta que, sin dejar de ser una virgen de catorce años, tendrá una feminidad incipiente y será absolutamente *sexy*».
>
> En cuanto a Greenschpoon, sonaba demasiado a judío de Brooklyn. No es que haya renegado del apellido de mi padre, pero sí me lo cambié a causa de mi desinterés por la medicina. Mi padre siempre fue un médico generalista. De él sólo conservo el interés y la preocupación por sus pacientes. Pero ¿para qué escribir todo eso?

Al igual que Marilyn y que Inger Stevens, la actriz Janice Rule había asistido a las clases de Lee Strasberg en el Actor’s Studio. También había sido paciente de Greenson. Durante las semanas que siguieron a la muerte de Marilyn, Janice lo encontró deshecho, «crucificado por la prensa». Durante una de sus sesiones, Greenson le dijo algo que la inquietó: «Jamás podré dar con una respuesta. Pero yo carezco de importancia. Lo que me preocupa es cómo puede afectarle a usted, mi paciente».

Marcados por frecuentes hospitalizaciones, los últimos años de la vida de Ralph Greenson fueron muy dolorosos. Janice volvió a ver a su analista hacia el final de la vida de éste. Luego explicó la escena. Hacía poco que Greenson le había permitido liberar sus emociones. Durante el análisis, ella puntuaba a menudo las sesiones con unos *fuck* de lo más vehementes, y el analista le dijo un día: «Me cuesta mucho encajar su rostro con lo que sale de su boca». Greenson, envejecido y debilitado tras numerosos accidentes coronarios y la implantación de un tercer marcapasos, se fue convirtiendo poco a poco en afásico. Furioso por no poder expresarse, le dijo a Janice:

«Usted me enseñó que *fuck* era una palabra estupenda. Cuando recuperé el habla, fue la primera que dije».

Greenson llevaba cuatro años combatiendo el hundimiento físico e intelectual. Una paciente que vino a visitarle se quedó sorprendida ante su apariencia descarnada y su voz jadeante: «No parece usted un psicoanalista». Greenson se levantó la camisa y, mostrándole la cicatriz que le había dejado un estimulador cardíaco, le dijo: «¡Todos somos mortales!».

El destino juega con las palabras y con las imágenes. Como una montadora loca que se venga del director, engancha al azar las secuencias de la película, haciendo coincidir tomas contradictorias y uniendo escenas de sentidos opuestos. Arroja al revés sobre la mesa de montaje los treinta meses en los que, atrapado cada uno de ellos en la locura del otro, Romi y Marilyn se dedicaron a destruirse mutuamente. El final de la película invierte los planos. Muestra a una Marilyn que ya sólo es voz y palabras. Sólo quedan de sus últimas horas las cintas dictadas para su analista y las escuchas telefónicas realizadas por orden de los Kennedy (o en su contra, que también podría ser) por Fred Otash, instigado a ello por la CIA; o a petición del FBI por un tal Bernard Spindel (aunque también puede que fuera al revés). Le roban sus palabras después de haber tomado su imagen durante treinta y seis años. Greenson aparece ahora en la bobina reescrita en la sala de montaje como un hombre al que las palabras no han sido capaces de justificar y que se hundió en las imágenes cuando su banda de sonido fue borrada por el tiempo.

Maresfield Gardens, 1962-1982

De todos modos, Greenson reaccionó con rapidez ante su depresión acercándose a la institución freudiana y volviendo a la teoría psicoanalítica. Aceptó tan sólo a unos pocos de sus antiguos pacientes y se consagró a la enseñanza y a la escritura. Para empezar, abordó un tema que le atormentaba desde hacía tres años, «la alianza terapéutica entre paciente y terapeuta». Afronta así los temas del fracaso terapéutico, de la adecuación o no del tratamiento en los casos graves, de los pacientes imposibles de analizar o que presentan cambios bruscos en su patología. Defiende la alianza terapéutica como medio para resolver los bloqueos de la transferencia.

Presionado por su editor, poco después de la muerte de Marilyn decidió terminar *Técnica y práctica del psicoanálisis*. Ése será su único libro. En el prólogo rinde homenaje a su padre y menciona su auténtico apellido. Como escribía justo antes de conocer a Marilyn, «la transmisión de un saber puede ser una tentativa de superar una posición depresiva». Los libros son hijos del dolor, y el psicoanalista —a quien nadie vio derramar una lágrima por la Marilyn muerta, aunque nunca desperdició una oportunidad de dar a conocer su duelo y su pena— lloró a su paciente a lo largo de quinientas páginas repletas de recomendaciones a los analistas primerizos o veteranos. Básicamente, siempre lloramos por nosotros mismos. También luchamos contra nosotros cuando denunciamos sin tregua los defectos y las faltas de los demás. En su breviario, Greenson habla con precisión del «fin de semana como abandono» o de la «relación real entre el paciente y el analista», y acaba con «Lo que el psicoanalista exige del cuadro analítico». En ese manual se encuentra la lista de todo lo que no hay que hacer con un

paciente. Que es, más o menos, todo lo que él hizo con Marilyn a lo largo de sus treinta meses de terapia.

Durante cierto tiempo, Greenson ilustrará sus clases en la UCLA con abundantes ejemplos extraídos de la terapia de la actriz, siempre reivindicando el acierto de su tratamiento clínico. Dos años después de la muerte de su paciente, pronuncia una conferencia en la universidad, «Drogas y situación psicoterapéutica»: «Los médicos y los psiquiatras deben comprometerse emocionalmente con sus pacientes para establecer una relación de confianza terapéutica». En una entrevista con el *Medical Tribune* del 24 de octubre de 1973, declara, a modo de justificación, haber probado en esa paciente un tipo de tratamiento adecuado, ya que los otros habían fallado. Justifica haberla recibido en su casa, con su familia, haber negociado con las productoras, haber mantenido una presencia activa en las diferentes decisiones de su vida: «Lo hice con una intención concreta. Mi modo de tratamiento particular para esta mujer particular era el único posible, o eso creía yo entonces. Pero fracasé y ella está muerta». Nunca pronuncia la palabra *suicidio*.

A mediados de los años setenta, el psicoanalista dio fin a casi toda su práctica analítica y renunció a la enseñanza. Escribió, sin embargo, numerosos artículos, recopilados en 1993 bajo el título de *Loving, Hating and Living Well* (Amar, odiar y vivir bien). Como seguía muy interesado por el cine, a menudo le enviaba a Leo Rosten proyectos para guiones imposibles y locos. Contaba a los amigos perdidos y a los colegas desaparecidos. Volviendo de un entierro, le dijo a su mujer: «Debemos aprender a vivir mejor. Y eso quiere decir: disfrutar más de los tuyos, mantenerse curioso y activo, trabajar y seguir trabajando».

En un texto breve, habla de su relación con la muerte: «Soy analista de profesión, pero también soy judío y, por consiguiente, no puedo depender de la promesa de un más allá». Al año siguiente, afectado por problemas del habla, aborda ante la universidad de San Diego el tema de la «revolución sexual»: «¿Hay algo al final de la revolución sexual…?».

El 18 de agosto de 1978 escribe un último artículo, que permanecerá inacabado, sobre «Los problemas particulares de la psicoterapia de las

personas ricas y famosas». Sin citar a Marilyn, expone el caso de una actriz guapa y famosa de treinta y cinco años que vino a su consulta porque no se quería a sí misma. «La gente rica y famosa cree que una terapia prolongada es un timo. Quieren que el terapeuta sea amigo suyo, y hasta quieren que su mujer y sus hijos se conviertan en miembros de la familia del terapeuta. Esos pacientes son seductores. Necesitan a su terapeuta las veinticuatro horas del día, pues son insaciables. También son capaces de dejarte plantado del todo y de hacer contigo lo que a ellos les hicieron sus padres o sus sirvientes. Tú estás para servirles y te pueden despedir en cualquier momento». El psicoanalista presentará su última conferencia ante el Instituto Psicoanalítico de California del Sur el 6 de octubre de 1978: «Las personas con problemas familiares».

Dado el desasosiego profesional en que le había sumido la muerte de su célebre paciente, Greenson estrechó sus lazos con el freudismo institucional. Anna Freud le expresó de inmediato sus condolencias: «Siento muchísimo lo de Marilyn Monroe. Sé exactamente lo que usted siente porque a mí me sucedió lo mismo hace unos años con un paciente mío, que se suicidó con cianuro poco antes de que yo regresara de Estados Unidos. Uno lo repasa todo una y otra vez en su cabeza para saber qué podría haber hecho, y eso siempre deja una terrible sensación de derrota. Pero mire, yo creo que en esos casos lo que de verdad nos vence es algo más fuerte que nosotros y contra lo que el análisis, pese a todos sus poderes, se revela como un arma muy débil». Greenson respondió inmediatamente.

> Mi muy querida Anna Freud:
>
> Fue muy amable por su parte escribirme con tanta comprensión. Ha sido un golpe terrible en varios aspectos. Ella era mi paciente y yo la cuidé. Era muy patética y tuvo una vida espantosa. Tenía esperanzas depositadas en ella y ambos creíamos estar progresando. Ahora está muerta y me doy cuenta de que todo mi saber, mi deseo y mi determinación no eran suficientes. La verdad es que fui para ella más que un terapeuta entregado. ¿Qué fui exactamente? Lo ignoro. Puede que un camarada de armas en una batalla a oscuras. Tal vez debería haber visto que también era un enemigo para ella, como ella era un enemigo para mí. La «alianza del trabajo» tiene sus límites. No es culpa mía, pero soy el último hombre que dejó tirada a esa mujer extraña y desgraciada. Dios sabe que lo intenté, pero no pude vencer a todas esas fuerzas destructoras que se cebaron en ella a través de las experiencias de su vida pasada e incluso presente. A veces pienso que el mundo deseaba su muerte; o, por lo menos,

mucha gente en este mundo, en especial aquellos que, después de su defunción, más afligidos se mostraron. Eso me pone furioso. Pero, principalmente, me siento triste y decepcionado. Es un golpe contra mi orgullo, pero también contra mi ciencia, de la que me considero un buen representante. Necesitaré tiempo para superarlo y sé que me dejará cicatrices. Algunos buenos amigos me han escrito cartas muy amables, cosa que me ha consolado. Recordarlo hace daño, pero sólo a base de darle vueltas puede que algún día lo olvide…

Unos meses después, Greenson vuelve a tomar la pluma: «Tengo que tranquilizar a mis amigos y a mis enemigos. ¡Todavía funciono!». Anna le contesta: «Marianne Kris me ha hablado mucho de Marilyn Monroe este verano, así como de sus experiencias con ella. Creo que nadie hubiera conseguido mantenerla con vida».

Tres años después, Greenson escribe una carta que no enviará.

Santa Monica, septiembre

Queridísima Anna Freud,

Estoy acabando mi libro. Es la única manera de salirme de la muerte. Me ha venido un pensamiento curioso. Ya me dirá qué le parece. En el fondo, escribir es entregarse al niño que llevamos dentro. La necesidad que me empuja a ensuciar papeles es la misma que obliga al niño a gritar para llamar la atención. ¿De quién?

Suyo afectísimo

Ralph Greenson

Greenson estuvo hasta su muerte intercambiando correspondencia con Anna, quien había interpretado el papel de analista controlador en el seguimiento de la actriz. Parece luchar contra un sentimiento de culpa a base de invocar un destino para su paciente y otro para el psicoanálisis. Entre sus papeles se encontró esta carta inacabada y sin fecha.

Santa Monica

Querida Anna Freud, respetada amiga,

Tiene usted razón. Los destinos están escritos. Hay nombres, cartas y fórmulas que están grabadas en nuestro olvido con más firmeza que los epitafios en las lápidas. Me sorprende ver en la vida de mi paciente cómo regresan ciertos acontecimientos. ¿Sabe lo que he descubierto? La madre adoptiva de Marilyn, sin la que no se habría convertido en la estrella que conocimos, era, al igual que ella, alcohólica y adicta a los medicamentos. Grace McKee

> murió en septiembre de 1953, a causa de una sobredosis de alcohol y barbitúricos. Fue enterrada en el Westwood Memorial Park, que es donde inhumamos a Marilyn. Pero Marilyn no había asistido al funeral de Grace.

En 1965, la relación entre Greenson y Anna Freud adquiere un tono institucional y financiero más acusado. Ante la falta de espacio de consulta en la Hampstead Clinic, Greenson, que había instituido un fondo para la investigación psicoanalítica en Los Angeles, encontró una solución. Su principal donante, Lita Annenberg Hazen, aportó el dinero necesario para adquirir un nuevo local; y cuando la casa de Freud, en el número 14 de Maresfield Gardens, se puso en venta, la Hampstead Clinic estuvo en disposición de comprarla. En febrero de 1968, tras unas obras efectuadas sobre planos de Ernst Freud, arquitecto y hermano preferido de Anna, tres años mayor que ella, la casa estará lista por fin. En esa época, Greenson cuidaba a Ernst de sus tremebundas migrañas a base de inyectarle tranquilizantes.

Cuando en 1969 muere su último analista, Max Schur, Greenson vuelve a dirigirse a Anna. Y ella le responde: «Le doy la razón en lo de que el duelo es un trabajo terrible, seguramente el más difícil. Y sólo llega a hacerse soportable gracias a esos momentos, que usted describe tan bien, en los que sentimos fugazmente que la persona perdida ha entrado en nosotros y que en algún lugar hay algo que niega la muerte». En la misma carta, Anna responde a su petición de que le autorice a llamarla por su nombre de pila: «Estoy dispuesta a llamarle Romi, y usted puede llamarme Anna con una condición: que me prometa no rebelarse contra el destino, contra Dios (?) y contra el mundo cuando me llegue el momento de desaparecer. Mi padre le llamaba a eso "no dar patadas". Podemos darle patadas al destino, pero, como usted indica, sólo nos hacemos daño a nosotros mismos y a quienes nos sentimos más próximos. No me gustaría saber que algún día pudiese yo llevarle a hacer algo así».

Ralph Greenson y Anna Freud intercambiaron más adelante cartas relativas a una película documental sobre la Hampstead Clinic que, según aquél, era indispensable para recolectar fondos. Anna y Dorothy Burlingham-Tiffany aceptaron finalmente aparecer en la película, que les pareció muy buena y en la que depositaron muchas esperanzas. Greenson

morirá antes de que se concrete su proyecto de presentar la película en toda California. En la última carta que Anna le escribió, en noviembre de 1978, la hija de Freud le pregunta al psicoanalista: «¿Qué será del psicoanálisis en el futuro? ¿Quién será su columna vertebral cuando nuestra generación haya desaparecido?».

Greenson muere el 24 de noviembre de 1979. Anna, que cinco días antes ha perdido a su compañera, Dorothy, le escribe a Hildi: «Me pregunta usted con quién me voy ahora de vacaciones. La respuesta es muy sencilla: me voy sola, pues no creo en compañeras sustitutas. Intento aprender a estar sola fuera de las horas de trabajo». Hildi le dice que para ella también es el principio de la soledad: «Experimento una terrible nostalgia por todos esos años maravillosos, incluidas las muchas ocasiones en que estuvimos juntos los cuatro».

Durante una reunión psicoanalítica en homenaje a Greenson, Anna pronuncia el discurso elogioso en nombre de la institución freudiana. «Hacemos surgir nuevas generaciones de psicoanalistas en el mundo entero. Sin embargo, aún no hemos descubierto el secreto que nos permita formar a los genuinos sucesores de personas como Romi Greenson, esos hombres y mujeres que llevan el psicoanálisis hasta sus últimos límites: para comprenderse a sí mismos; para comprender a sus semejantes; para comunicarse con el mundo en general. Ralph Greenson era un hombre apasionado para el que el psicoanálisis constituía no tanto una profesión como todo un estilo de vida». En nombre de Los Angeles Psychoanalytic Society, Albert Solnit redacta un panegírico del «Capitán Greenson, M. D.»: «Era un científico, un médico y un romántico. De la infancia a la vejez, amó la vida bajo todas sus formas y en todas sus expresiones: musicales, poéticas, artísticas y atléticas. Dio muestra de una preocupación constante por los que sufren para realizarse, por los que fracasan, por los que la vida echa a perder, por los que sufren y anhelan».

Un año más tarde, en Londres, Marianne Kris se apaga en el dormitorio de Martha Freud, la viuda del maestro. Anna tiene ochenta años y un «corazón que hace el tonto». «Cualquiera diría que he intentado ser la

siguiente al tener problemas de corazón poco después de la muerte de Marianne», le escribe a Hildi Greenson. Morirá en 1982.

Nueva York, enero de 1964

En la obra de Arthur Miller *After the Fall (Después de la caída)*, puesta en escena por primera vez en 1964, en Nueva York, bajo la dirección de Elia Kazan, Quentin, el protagonista masculino, le dice a Maggie, que es a todas luces una transposición teatral de Marilyn a cargo de su marido: «Un suicida siempre mata a dos personas. De hecho, lo hace para eso». Durante su sesión de psicoanálisis, al día siguiente del estreno, al que acudió, Ralph Greenson le dice a Max Schur:

—Miller le hace decir al personaje al que le endilga su propia historia de amor: «Ya no es mi amor lo que quieres, sino mi destrucción». Eso es algo que puede decirse de Marilyn.

—Y usted, hacia ella, ¿diría que se trataba de amor? —preguntó Schur.

—Yo la quise. Y no la quise. No la quise con amor. La amé como el que quiere a un niño, a un enfermo, a un niño enfermo. Por sus defectos, por sus miedos. Su miedo me daba miedo, ese miedo que era más grande que ella, ese miedo que le servía de refugio, ese miedo que yo creí poder acoger, contener, apaciguar.

—Bueno, lo vamos a dejar ahí —concluyó Schur.

Si Greenson había escogido a un analista de Nueva York para que le ayudara a salir del duelo por Marilyn, era también para alejarse de Hollywood, para encontrar en su interior un poco de sitio para las palabras y olvidarse del cine. Cuando recordaba esos años se decía que, finalmente, Los Angeles había atrapado a Marilyn y matado en ella a la Marilyn de Nueva York, la que huyó un buen día de Hollywood para convertirse en otra y que había dado, nada más llegar, una rueda de prensa sobre el tema de «La nueva Monroe». Pero a finales de los años setenta, en la historia del cine, Manhattan había vencido a Hollywood. Sólo en Nueva York podría

Greenson hacer suya esa frase que le había repetido de madrugada al sargento Clemmons mientras las ambulancias de la compañía Schaefer se llevaban el cadáver de la actriz: «La hemos perdido». Repetía con frecuencia esta frase ante Schur, pero no quedaba claro a quién se refería con ese uso del plural.

Durante las siguientes sesiones, Greenson se preguntaba qué era lo que le había llevado precisamente a ese psicoanalista. Schur había sido el médico de Freud durante sus últimos años en Viena, y también luego, en Londres. ¿Aspiraba Greenson a un retorno a Freud, del que se había alejado a causa de su técnica nada ortodoxa en el tratamiento de Marilyn? Sin duda alguna, entre él y Schur había una identificación. Este último había sido —y lo seguía siendo— más médico que analista. Pero algún motivo más inconsciente había atraído a Greenson. Sólo lo descubrió a la muerte de Schur, cuando apareció en 1972 el libro que éste había terminado a duras penas, *La muerte en la vida de Freud*. Greenson interpretó, con retraso, su elección de un cuarto analista como una repetición dictada por señales del destino.

Mientras la prensa empezaba a insinuar que había matado a su paciente de un pinchazo en el corazón, Greenson leyó que Schur era el médico que le había aplicado a Freud la inyección de morfina que le había liberado del sufrimiento y de la vida. «El 21 de septiembre, mientras yo me hallaba junto a su cabecera, Freud me cogió de la mano y me dijo: “Querido Schur, ¿se acuerda de nuestra primera conversación? Entonces usted me prometió que no me abandonaría cuando me llegara la hora. Ahora esto no es más que una tortura carente de sentido”. Le hice entender que no había olvidado mi promesa. Aliviado, suspiró y, sosteniendo mi mano en la suya, me dijo: “Se lo agradezco”. Y luego añadió, tras un momento de duda: “Cuénteselo a Anna”. No había en todo eso el menor rastro de sentimentalismo o de autocompasión, sólo una conciencia plena de la realidad. Siguiendo el deseo de Freud, puse a Anna al corriente de nuestra conversación. Cuando el sufrimiento se hizo insoportable, le apliqué una inyección subcutánea de dos centigramos de morfina. Enseguida se sintió aliviado y cayó en un sueño apacible. La expresión de sufrimiento había desaparecido de su

rostro. Repetí la dosis unas doce horas después. Era evidente que a Freud ya no le quedaban fuerzas. Entró en coma y nunca despertó. Murió el 23 de septiembre de 1939 a las tres de la mañana».

Greenson se analizó con Max Schur durante siete años. De manera intermitente.

Santa Monica, calle Franklin, 8 de agosto de 1962

Ya entonces se afirmaba que Marilyn Monroe había sido asesinada. Al día siguiente de su muerte empezaron las preguntas acerca del papel jugado por su último psicoanalista, las insinuaciones de que pudo contribuir al crimen, las acusaciones de haberlo cometido. Luego, a lo largo de los años, el retrato de Greenson se oscurece. Daba la impresión de ser una especie de Doctor Mabuse que la habría manipulado hasta que la locura y la muerte fueran inevitables, mientras que Eunice se había convertido en la reencarnación de la señora Danvers, la siniestra ama de llaves que aterrorizaba a la segunda Madame de Winter en *Rebecca*. Las versiones según las cuales el analista habría sido el instigador o el ejecutor de un crimen no fueron muchas, y las monopolizaron uno o dos testigos no muy creíbles. Los móviles variaban: celos amorosos, complicidad con los hermanos John y Robert Kennedy, ejecución ordenada por un mafioso o participación en un complot comunista. Por el contrario, resultaron más verosímiles las teorías que acusaban a Greenson de haber matado a su paciente a través de una decisión médica errónea pero involuntaria.

John Miner quería entenderlo. La segunda versión de Greenson, que permitía pensar en un crimen, exoneraba al psicoanalista del sentimiento de culpa de no haber podido impedir que su paciente muriera. Pero su primera versión, la del suicidio, podía también enmascarar su culpabilidad real en caso de que hubiera participado en su eliminación. ¿Había muerto Marilyn de una mezcla letal de Nembutal e hidrato de cloruro o de la combinación fatal de cuidados psicoanalíticos y locura amorosa? Para Miner, la cuestión fundamental seguía siendo la de la participación de Greenson, primero, en

un simulacro de suicidio y, después, en el camuflaje de las huellas de una muerte no voluntaria. Nada de esto demostraba necesariamente una complicidad en el asesinato, a no ser que consideremos que la culpabilidad empieza borrando las huellas del crimen, como escribe Freud en uno de sus últimos textos, uno que a Greenson le gustaba citar cuando Miner asistía a sus clases en la universidad. Pero ¿por qué habría actuado Greenson de esa manera? ¿Implicaba esa muerte a un poder político al que estaba unido, a un movimiento subversivo del que se sentía próximo, a algo que le tenía atrapado? ¿O no era más que la prueba del fracaso de un psicoanálisis que había sido incapaz de salvar a la actriz?

Miner llamó a Greenson.

—Me gustaría interrogarle, que me contara toda la historia.

—¿Qué historia? —repuso el analista—. Sabe usted muy bien que nunca hubo una historia. Sólo hay una historia de historias. Lo que yo le cuente no será la historia de los últimos años o las últimas horas de Marilyn, ni tan siquiera de cómo yo la viví. En lo que le voy a contar, no le pediré que crea que todo es verdad, sino que todo es necesario. Lo único que va a escuchar es su voz, y también la mía, si es que puedo añadir algo a esas grabaciones que hablan por sí mismas. Esos años, los mejores y más terribles de mi vida, pienso revivirlos con usted. Venga esta tarde, a las cinco, después del entierro.

Miner entró enseguida al trapo. Nada más sentarse, le espetó:

—Antes que nada, dígame, ¿por qué dijo al principio «Marilyn Monroe se ha suicidado»?

—No es eso lo que dije cuando llamé a la policía. Lo que dije fue: «Marilyn Monroe ha muerto de una sobredosis». Lo cual no excluía que alguien se la hubiese aplicado. Fue después cuando dije que se había dado muerte. Podría haber dicho «Se ha dado vida». Pero no habrían entendido que uno quiera morir porque está asqueado no de la vida, sino de la muerte. De esa muerte amarga que se bebe para olvidar, que se toma en las crisis de angustia para levantar el ánimo. Nunca se sabrá la verdad de esa muerte, pues la teoría del suicidio y la del asesinato sólo son opuestas en los actos y en las motivaciones conscientes. Para el inconsciente, el suicidio casi

siempre es un asesinato, y a veces el asesinato es un suicidio. Un día, Marilyn me dijo: «No tengo miedo a morir. Ya estoy muerta». Todo el mundo teme a la muerte, le dije yo. No sabemos nada de ella. Frente a este miedo presente en todos nosotros, en grados diversos, creer en el paraíso y en la inmortalidad resulta, ciertamente, de ayuda. Puedo aceptar que, desesperado y agónico, recurra a ese concepto. Pero combato la idea de que podamos vivir descontando esa inmortalidad. Todos tememos a la muerte, pero la mejor manera de afrontarla de manera decente es vivir bien. El que ha vivido bien, el que ha tenido una vida rica y plena, puede afrontar la muerte. La teme, la encuentra y muere con dignidad. Sí, creo que la única inmortalidad a la que podemos aspirar consiste en vivir durante un tiempo en el recuerdo que los demás guardarán de nosotros.

—¿De quién habla? ¿Y a quién le habla? —le cortó Miner, estupefacto ante esta evocación clínica y filosófica.

Mientras Miner proseguía con su interrogatorio, a Greenson le quedaban unos quince años para recordar a Marilyn y afrontar su propia muerte. En un coloquio organizado por la UCLA en octubre de 1971, «Aproximación a las muertes violentas», el psicoanalista dará una conferencia en la que evocará su relación con la muerte violenta, dada o recibida. «Nuestra fascinación por la muerte mezcla sentimientos e impulsos conscientes e inconscientes. Suscita el terror, el asco, el odio, pero también puede ser seductora, gloriosa, irresistible». Cita a Freud: «No podemos imaginar la muerte, la nuestra». «Por eso las películas están llenas de imágenes de muerte, porque es inimaginable», añade.

Luego aborda el suicidio, del que destaca la incidencia creciente, citando, entre otros autores, a aquellos a los que el procurador de Los Angeles encargó analizar la probabilidad del de Marilyn, los doctores Robert Litman y Norman Farberow. Marilyn le había dicho en cierta ocasión: «Matarse es algo que nos pertenece. Es un privilegio, no un pecado o un crimen. Es un derecho, aunque no lleve a ninguna parte». Greenson se había enterado de que, ya en 1950, había habido una tentativa con Nembutal, acompañada de una nota para Natasha Lytess en la que Marilyn le dejaba su único objeto de valor: una estola de piel. Conocía también la

intentona de 1959, cuando el rodaje de *Con faldas y a lo loco*; y dos años después, él mismo tuvo que acudir en su ayuda durante el de *Vidas rebeldes*, convencido de estar evitando por muy poco la puesta en práctica de un suicidio.

En su artículo, citando al poeta E. E. Cummings, fallecido el mismo año que Marilyn, el psicoanalista opone *morir* a *estar muerto*. Recuerda a un paciente que intentó matarse para evitar morir y sostiene que el miedo a morir puede acompañar al deseo de estar muerto. Habla también de una paciente que le hizo prometer, caso de contraer una enfermedad fatal, que se quedaría, o él u otro médico al que apreciaba mucho, junto a su cabecera, aunque ella estuviera totalmente inconsciente, hasta que tuviera la total seguridad de que estaba muerta. También para Marilyn —no la cita jamás en este artículo, pero puede que le inspirara esas líneas—, la muerte no era más que una forma de soledad, algo más dura, algo más larga. Había jugado al ajedrez con la muerte y había perdido.

Ralph Greenson nunca dejó de justificarse por el papel que había jugado en los últimos tiempos de la vida y de la muerte de Marilyn, pero, al mismo tiempo, parecía haberse olvidado de ella. En Viena, durante el verano de 1971, se encuentra a Paul Moor, músico y periodista internacional. Hablan. De música, sobre todo, y también un poco de Marilyn: «Más que otra cosa —dice Greenson, muy tranquilo—, lo que ella necesitaba era ese calor afectuoso que nuestra familia le daba. Algo que nunca había conocido y que, a causa de su fama, ya no podría conocer». Ante la televisión alemana, declara poco después: «Las personas más hermosas pueden creer que son deseadas, no que son amadas».

Santa Monica, calle Franklin, 8 de agosto de 1962

Se había hecho de noche y John Miner seguía haciéndole preguntas a Greenson.

—Necesito los hechos. De las interpretaciones, doctor, ya me encargo yo, si no le importa.

—Le voy a contar lo que ya les dije y les repetí a los investigadores. El sábado fui a visitar a mi paciente a eso de las trece horas. Luego, reemprendí la terapia entre las diecisiete y las diecinueve horas. A las doce y media de la noche, Eunice Murray me llamó, que es lo que yo le había dicho que hiciera si había algún problema. Contesté después de varios timbrazos. «¡Venga urgentemente!». Le dije que estaría allí en diez minutos.

»La habitación estaba cerrada con llave y, por la luz que se filtraba bajo la puerta, era evidente que estaba iluminada. Tuve que volver a salir de la casa para mirar por la ventana, que también estaba cerrada. Cogí un atizador y rompí el cristal de la ventana que no tenía reja. Introduje la mano, giré el pomo y entré en la habitación. Marilyn estaba tumbada, desnuda, con la cara contra la sábana. Las sábanas eran azules. Aún sostenía el auricular del teléfono con la mano derecha, de ese teléfono que tantas veces definió en mi presencia como su "mejor aliado". Acto seguido, abrí la puerta para que la señora Murray pudiera entrar.

A Miner le sorprendieron dos detalles. No se podía ver la luz que se filtraba desde la habitación porque una tupida moqueta cubría el hueco de debajo de la puerta. Y ningún cerrojo sellaba la habitación: desde su internamiento psiquiátrico en Nueva York, Marilyn era incapaz de soportar algo así. Supuso que Greenson estaba confuso y no lo recordaba todo bien, o que cambiaba los elementos de la escena que no encajarían en un buen

guión. El inquietante rayo de luz, el rodeo dado en torno a la habitación cerrada por la terraza oscura, el gesto heroico del salvador reflejado en la piscina iluminada por la luna… Todo eso no era necesario para ayudar a la actriz muerta, pero componía una bonita secuencia de exterior noche. Puede que el psicoanalista no tuviera nada que ocultar. Lo más probable es que tuviese algo que enseñar. John Miner no le animó a atrincherarse.

Greenson interrumpió su relato. Se guardó la continuación de sus pensamientos. Rompí el cristal, como ella me contó que había hecho cuando estuvo internada en Nueva York. Hice el mismo gesto. ¿Por qué había lanzado Marilyn aquella silla? ¿Para salir de la habitación o para entrar en sí misma, para atravesar el espejo roto? ¿Por qué rompí yo la ventana del jardín? ¿Para ver por fin a esa mujer cuya muerte me mataba, cuyo cuerpo me llevaba a apartar la vista? ¿Para ir yo también hacia el reverso de las cosas? ¿Qué fue de nuestro tablero de ajedrez después de su muerte? Hechizado por sus recuerdos blancos y negros, Greenson volvía a pensar en el tablero de vidrio. Si contase lo que realmente ocurrió, conseguiría un relato titulado *La muerte en la vida de Marilyn*, a la manera de Schur. O también: *La defensa Marilyn*, como Nabokov. No sería una auténtica historia, una vida explicada desde la infancia y hasta la muerte. Sería más bien un conjunto de puntos desordenados. Un problema ajedrecístico que mostraría el desplazamiento de las piezas por las casillas. Una red de actos, de reacciones, de golpes, de faltas, de errores, de traiciones, de egoísmos, de perdones imposibles. Todo ello bajo la mirada de un dios improbable. Y del silencio entre las palabras emergería la verdad.

Harto de este silencio contrito, Miner volvió a la carga:

—¿Por qué intentó ver al toxicólogo R. J. Abernethy antes de que redactara el informe que me entregó el 13 de agosto? ¿Por qué le indujo inmediatamente la teoría del suicidio?

—Ella no quería morir. Tenía demasiados proyectos. La gente que se acaba matando es la que ya no tiene nada a lo que agarrarse.

—¿De qué va esa historia del cuaderno íntimo que habría desaparecido de su casa durante la gran limpieza realizada después de que se la llevaran al depósito?

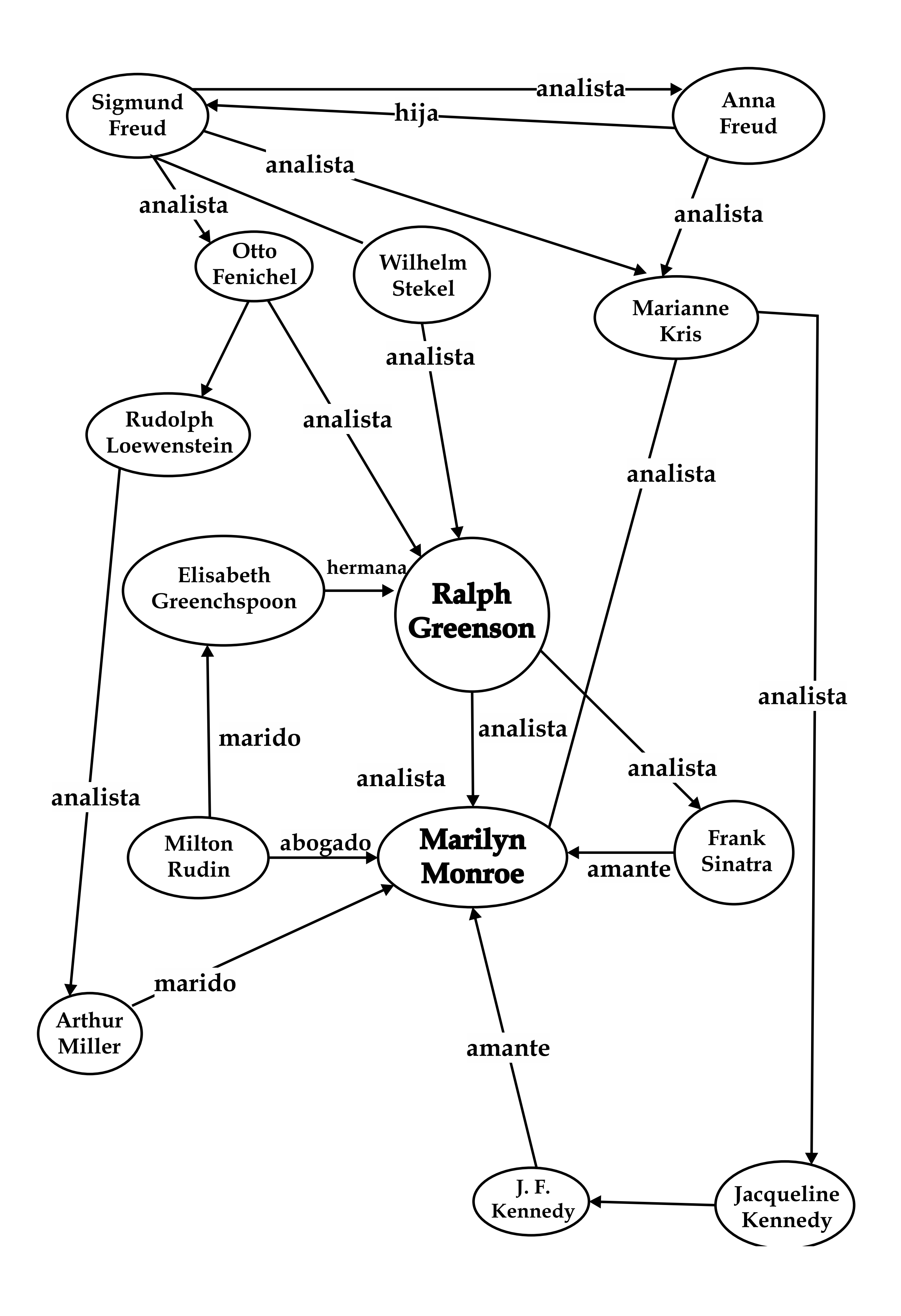
—Era rojo. Era un cuaderno rojo. Rojo como yo y mis amigos criptocomunistas. Queda más creíble en el guión. Rojo como la sangre derramada. Queda mejor en Technicolor.

—¿Y si le pregunto «Quién mató a Marilyn Monroe»?

—No lo sé. El psicoanálisis algo tuvo que ver. No la mató, como dicen los antifreudianos y los antisemitas, pero tampoco la ayudó a sobrevivir.

Greenson no pudo decirle más a Miner, pero en sus papeles póstumos se encontró la siguiente nota, escrita probablemente a finales del verano de 1978.

> Nunca escribiré «El Caso MM». No encuentro las palabras. Como en ciertas películas, cuando las imágenes son demasiado fuertes, no oigo nada.
>
> ¡Cómo se engaña uno sobre sí mismo! El autoanálisis es imposible. Me reprocharon —y yo me reproché— haber acogido a Marilyn dentro de mi familia, haberla convertido en una pariente. ¿Fui yo quien la mató? ¿Fue el psicoanálisis, como ya empiezan a decir? Cuando dicen que murió a causa de la excesiva influencia de mi familia, no se dan cuenta de que tal vez se trataba de mi otra familia, la de los psicoanalistas. La familia Freud y asociados.
>
> Intento entender los parentescos, las relaciones en el seno de la filiación en la que situé a Marilyn sin saberlo yo mismo y sin que ella lo supiera, claro está. ¿Realmente incidirían en los hijos los pecados de los padres? ¿Hasta qué generación?
>
> Intentaré describir la familia psicoanalítica en la que me quedé atrapado con ella. Necesito un gráfico. Para intentar aclararme, me hacen falta esquemas, diagramas. Unos restos de formación o de deformación científica. O bien la necesidad de explorar, de visualizar el territorio situado entre ella y yo, el espacio de pensamiento y de acciones a nuestro alrededor. Hay cosas que sólo se entienden representándolas.
>
> Sin saber nada de mi historia, de mis historias con el psicoanálisis, puede que Marilyn quedara marcada por ellas. Sus otros tres analistas estuvieron todos personalmente relacionados con Anna Freud. En su imaginario y en el nuestro, ella era de nuestra familia, la de los judíos europeos exiliados en California. Hasta la casa que le hice comprar para que por fin se sintiera en un hogar estaba junto a la de Hannah Fenichel, la viuda de mi segundo analista. Pero lo más extraño es esto: Anna Freud me contó que fue gracias a Joseph Kennedy, padre de John y por aquel entonces embajador en Londres, como Marianne Kris pudo emigrar a Estados Unidos en 1940. La misma Marianne que se convirtió en la analista de Jackie, la mujer de JFK, después de haber sido la de su amante, Marilyn.
>
> Vértigo. Aquí lo dejo.


Sigmund Freud
analista
Anna Freud
hija
analista
analista
analista
Otto Fenichel
Wilhelm Stekel
Marianne Kris
analista
Rudolph Loewenstein
analista
analista
Elisabeth Greenchspoon
hermana
Ralph Greenson
analista
marido
analista
analista
analista
analista
Milton Rudin
abogado
Marilyn Monroe
amante
Frank Sinatra
marido
Arthur Miller
amante
J. F. Kennedy
Jacqueline Kennedy

Beverly Hills, Roxbury Drive, noviembre de 1978

—Milton, ¿serías tan amable de leer lo que he empezado a escribir sobre nuestra estrella? —solicitó Greenson.

—Tú no podrás decir nada. Tú no, especialmente tú no. Aún estás ahí metido. No confíes en salirte de esa historia y encontrar la verdad. Allí había una constelación de afectos e intereses, de personas y relaciones. Ella y tú os encarcelasteis en el psicoanálisis.

—No hace falta que me recuerdes las relaciones, yo mismo he rehecho los lugares y las figuras. Tú no lo sabes todo. Mira…

—Extraña manera de hablar la tuya. Un analista diría más bien «¡Escucha!», pero dejémoslo estar.

—¡Escucha!, si así lo quieres, pero ¡no me interrumpas! Marilyn fue analizada por Marianne Kris, quien antes había sido analizada por Anna Freud, la cual, a su vez, también analizó a Marilyn durante un breve período de tiempo. Anna Freud había sido analizada por su padre, quien también había sido el analista de Marianne Kris, Otto Fenichel y Wilhelm Stekel. Estos dos últimos fueron mis analistas, por lo que me siento doblemente «nieto de Freud». Fenichel fue el analista de Rudolph Loewenstein, a su vez analista de Arthur Miller, el tercer marido de Marilyn. Yo mismo fui el analista de Frank Sinatra, su amante. Marilyn fue analizada en medio de ese entorno.

—Todo eso no es un entorno —le interrumpió Wexler—, sino una estructura. Lo que quiero decir es que no se trata de coincidencias sociológicas, sino de lazos físicos incestuosos que tejen una trama, una malla, una red, llámala como quieras, en el interior de la cual se desarrollaron la vida psíquica y las terapias de Marilyn. La muerte de tu paciente hizo estallar el sistema. He meditado largamente acerca de esa foto

tomada a bordo del yate *Manitou* cuatro días después de su entierro. El presidente JFK está ahí; y su cuñado, Peter Lawford; y su hermana, Patricia Kennedy, gran amiga de Marilyn; y también está Pat Newcomb, quien, hacia el final, según creo, se encargaba de sus relaciones con los medios de comunicación y pasó con ella su última mañana. Pues bueno, si contemplamos esas hileras de dientes blancos, esas sonrisas de personajes posando bajo la bandera estrellada de Estados Unidos, seguro que entenderemos muchas cosas. Una, tú no sales en la foto. Dos, podrías haberla hecho tú, pues eras el nexo entre todos los personajes. Tres, algo trágico iba a separar lo que Marilyn había acercado. Las estrellas se dispersarían en la muerte.

Éstas fueron las últimas palabras que Greenson oyó de Wexler. Durante los meses siguientes, dejó de verle y de hablarle. Aunque no sabía muy bien por qué.

«El Caso Marilyn», ni Greenson ni Wexler habrían podido contarlo, objetivarlo, considerarlo fehaciente. Como todos los casos narrados por psicoanalistas, sólo fue una ficción, una espiral de interpretaciones, un trayecto recorrido cien veces en todas direcciones. Nada impedirá que otras informaciones pongan en duda los hechos, mezclen de nuevo las cartas, fragmenten el relato en historietas, opiniones o imprecisiones. Una leyenda. Una historia sólo es verdadera cuando alguien se la cree, y cambia de contenido con cada narrador. Un caso clínico no es una novela que cuenta lo que ocurrió, sino una especie de ficción que el analista ofrece de sí mismo. La vida del analista no se puede separar del caso del paciente. Ambas cosas se entrecruzan y lo que se dice en público no tiene nada que ver con lo que pasó en privado. Incluso cuando lo que se mantenía en privado se hace público, seguimos sin acercarnos a la verdad. Simplemente, lo que ya era conocido se altera con nuevos elementos y constituye una nueva versión de la leyenda. Al final, sobre lo que realmente ocurrió nadie sabrá nada. El psicoanálisis no dice nada de la gente que se somete a él. Y él les da un relato aceptable de lo que son, contándoles cómo podrían haber sucedido las cosas.

Los Angeles, Hillside Memorial Park Cemetery, noviembre de 1979

Frente al periodista al que había encargado que redactara con él sus memorias, Wexler dio comienzo a su relato con una voz parsimoniosa.

—Antes de rebasar la línea fatal (tengo casi ochenta años), contemplaré en un espejito todo aquello tan confuso, extraño y patético que acaeció en los «años Marilyn». No se hace usted idea de lo que era el psicoanálisis en Hollywood. Cuando los directores estaban tumbados en nuestros divanes, les escribíamos los guiones. Freud creía que sus historiales clínicos podían leerse como novelas, Romi —Ralph Greenson— quería que sus terapias se parecieran a las películas que querría haber dirigido. Yo preferí narrar, dedicarme directamente al guión, dirigir sólo un poco. Tengo una deuda con él. Debo reconocerlo. Fue él quien me introdujo en el mundo del cine. Muchos domingos íbamos a tomar el *brunch* a casa del escritor y productor Dore Schary, donde se reunía la flor y nata de Los Angeles. Nos hicimos amigos enseguida y decidimos compartir un local con fines profesionales. Eso nos permitía trabajar juntos, comparar nuestros casos y, a veces, firmar artículos al alimón. Cuando Romi se iba de vacaciones, yo le sustituía.

—Hábleme de él.

—A eso iba. A menudo he tenido ganas de hacer una película que mostrara a un analista de estrellas en el Hollywood que yo conocí, en la época en que la Sociedad Psicoanalítica la tenía tomada conmigo. No estoy muy seguro de que esa historia apasionara a las masas de hoy en día, por no hablar de los productores. ¿Una película? ¿Con quién? ¿Para quién? ¿Por qué? Pero si la hiciese, empezaría con un plano aéreo de un mar de paraguas del que emergería un cráneo calvo, el mío. Más testarudo que la

lluvia, saludaría, a cielo abierto, al amigo perdido. En fin, hace mucho que nos perdimos. La cosa no viene de ayer.

»Ayer, el entierro de Romeo en el Hollywood Forever Cemetery de Santa Monica Boulevard fue una farsa, como todos los entierros. Al asistir, experimenté un placer amargo en revisar mis viejas imágenes y en intentar recordar nuestro último encuentro. Confieso que mi visión es borrosa. Tranquilo, es por la edad, no por las lágrimas. Soy ciego. Clínicamente, mi visión es nula. A fin de cuentas, un psicoanalista ciego es llevar el complejo de Edipo hasta el límite. No se imagina lo poco que echo de menos la vista. Las películas ya no las veo, las recuerdo.

»Si hiciese una película sobre la ceremonia de ayer, el resultado sería más o menos así. Rótulo: NOVIEMBRE DE 1979. Plano general del cementerio y luego, *cut*, primer plano de la lápida de una tumba. RALPH GREENSON. Una voz de hombre mayor, en *off*: “Me llamaban Romi. Quise descansar aquí, en el cementerio de las estrellas”. Ella está en el Westwood Memorial Cemetery Park. Nunca he vuelto a plantarme ante su lápida. A diferencia de ella, yo no tengo la mano marcada sobre el cemento de Hollywood Boulevard y carezco de estrella de bronce incrustada en la piedra del Paseo de la Fama. Soy una estrella de segunda categoría, no de esas que se siguen viendo mucho tiempo después de su destrucción.

La víspera, en un día brumoso, Milton Wexler le había dicho adiós a Ralph Greenson. Sometido hasta el final a las apariencias, las imágenes y los símbolos, éste había insistido en que el Hillside Memorial Park Cemetery acogiera sus restos en el mausoleo, donde reposaban otras celebridades del mundo del cine. Wexler consideraba que lo único que se podía hacer con un amigo muerto era odiarlo, tenerle manía por haberse ido, decirle esas palabras mezquinas que no se le habían podido decir mientras vivía. Cuando vio cómo se incrustaba en el muro la urna que contenía las cenizas de Romi, Wexler sintió demasiado odio mezclado con la ternura como para reconocer que había perdido a un amigo.

Pobre Romi, se decía mientras volvía del mausoleo en el que habían colocado a Greenson bajo mármol negro. No entendió gran cosa de esa historia, y nuestros colegas psicoanalistas tampoco entendieron gran cosa

de su destino. El eco del homenaje pronunciado por Robert Stoller aún no se había apagado.

> Del primero al último de sus artículos, encontramos siempre ese estilo original, malicioso, tierno, provocador, chocante, erudito, divertido, solidario, afectuoso, potente, indiscreto, constante, modesto, cortante, exhibicionista, tímido y valeroso. Hasta quienes no le conocían se quedaban pasmados ante la increíble presencia de Greenson, pues era un hombre que sólo podía pensar y escribir escarbando en sí mismo, buscando en las fuentes de su vida psíquica una experiencia sentida y vivida. Tan sólo de ese pozo misterioso y abundante podía extraer su teoría.
>
> Un día, le sobrevino la catástrofe en forma de una embolia. Inmediatamente, se cerró en él la capacidad de comunicarse con palabras. Durante algunos meses no pudo hablar, escribir o leer. Lo más terrible fue que perdió algo que para él no tenía precio: ya no podía soñar. Gracias a sus médicos recuperó la voluntad y el vigor. Aprendió de nuevo a leer, a hablar, a escribir. Un día, al despertarse, recordó haber vuelto a soñar. Después de eso, pudo volver durante un tiempo a lo que había representado su mayor placer: el trabajo clínico. Y a su mayor don: el pensamiento y la escritura sobre la naturaleza del psicoanálisis. Pero el habla nunca volvió del todo a su estado normal, aunque, no sin valor, siguió dando algunas conferencias, comentando los artículos de los demás y participando en mesas redondas.
>
> Poco a poco se vio obligado a renunciar, pues su corazón ya no podía soportar tanta actividad. Finalmente, ya no le quedó nada. Trabajo y amor, ésa era la divisa de su vida. Con un añadido: para alguien que ha vivido bien su vida, el trabajo es el amor.

—Un trabajo de amor, de acuerdo —continuó Wexler mientras veía cómo rodaba el magnetófono del periodista—. El analista es un poco eso. O mucho de eso. Pero siempre te preguntas: ¿por quién toma el paciente a su terapeuta durante la transferencia? Y también, aunque no tanto: ¿por quién se toma el propio terapeuta en la contratransferencia: por el padre, la madre o el hijo de su paciente? Romi no era un humanista bonachón. Era un poco lo contrario del retrato que ayer trazó Stoller. No practicaba la terapia a través de la palabra, sino la terapia a través del drama, de la tragedia. Era un tipo violento, un tigre que disfrutaba agarrando a su presa, un lobo que lloraba demasiado como para resultar creíble. A menudo repetía esta extraña frase: «Nada resulta más difícil que hacer verosímil un sentimiento que experimentas realmente». No creía en nada. Sólo creía en su capacidad para hacer creer. Nada era sagrado para él, ni el análisis, ni la psiquiatría, ni la psicología, ni las relaciones sociales comunes. Lo cuestionaba todo, se atrevía con todo. Atraía por su desprecio a las reglas y a los límites. Era un actor, siempre en escena, que no dejaba de reescribir su papel. Un jugador.

Eso es lo que yo hubiera dicho junto a su tumba si me llegan a pedir que pronuncie un discurso.

—¿Y su análisis de Marilyn Monroe?

—Durante sus últimos tiempos, había una palabra que aparecía con frecuencia en lo que decía: *aflicción*. Me había vuelto a hablar de su adaptación al cine de *Suave es la noche*, la novela de Scott Fitzgerald. Como usted ya sabe, es la historia de un psicoanalista y de una mujer loca. Dos vidas que se destruyen mutuamente. La verdad es que Greenson no entendía lo que había ocurrido entre él y su paciente. Tal vez sobreactuó demasiado en sus papeles de médico o de guardaespaldas como para poder escuchar el sufrimiento de Marilyn sin querer ponerle remedio a cualquier precio. También fue demasiado actor como para mantener hasta el final el papel de psicoanalista. Pero hay algo más, creo yo. En cada uno de nosotros, las palabras y las imágenes plantean un conflicto. Puede que, al fin, Marilyn se viera liberada de su necesidad de no ser únicamente una imagen. Puede que, en el caso de Romi, las imágenes acabaran por alienarle. También él habría querido eso: hacer películas, como un autor, como un artista. Pero no se atrevió, ni entonces ni después. Daba consejos entre bastidores, sugiriendo una modificación en los diálogos, rechazando un encuadre, intentando imponer todo un plano, reescribiendo una adaptación. Los guionistas y los directores se irritaban, pero tenían que aceptar esas pequeñas incursiones del «Querido doctor» en la composición de unas imágenes en las que su paciente era más el objeto que el sujeto. Romi fue derribado por las imágenes. Usted sabe que el habla le había abandonado durante sus últimos tiempos. El destino es cruel: a él le envió el silencio, a mí la noche. La palabra y el sueño, las dos vertientes entre las que se divide y se desgarra el psicoanálisis, nos dejaron cuando la muerte se acercaba. De él se apoderaron las imágenes y a mí sólo me queda el sonido de las voces. ¡Escriba! ¡Escriba eso! Suena bien, ¿no?

—¿Y si me hablara de ella? —le interrumpió el periodista—. Creo que usted la trató durante un tiempo.

Wexler se quedó callado unos instantes, y luego recuperó el resuello.

—Soy el superviviente de una historia sucia, como todas las historias, hecha de sueños y de dinero, de poder y de muerte. ¡Pobre Romi! Le

hubiera gustado ser el protagonista; o, por lo menos, el segundo de a bordo, el compañero de la estrella. No se dio cuenta de que se convertiría en un figurante en la vida de Marilyn, nada más que un figurante. En primer plano, eso sí: el último en hablar con ella y el primero, que se sepa, en verla muerta. Soy un poco injusto al tratarlo de segundón: antes de empezar a analizar a Marilyn, Greenson ya era una estrella en el circuito de conferencias para intelectuales, y tumbarse en su diván era una obligación para cualquiera que aspirara a formar parte de la élite del mundo del cine. Pero la muerte de Marilyn lo destrozó. Sobrevivió, pero no volvió a ser el mismo. Había entre ellos algo secreto, una especie de pacto de pasión en el que cada uno parecía decirle al otro: «No moriré mientras esté bajo tu influjo».

Al día siguiente de la muerte de Greenson, su hijo delegó en Milton Wexler el trabajo de ordenar sus papeles antes de expurgarlos y de archivarlos en el departamento de psiquiatría de la UCLA. Wexler pasó días leyendo y volviendo a leer. En uno de los archivadores que guardaban cuidadosamente los borradores de los artículos publicados, así como todo tipo de notas dispersas, entre anotaciones tomadas en centenares de sesiones con decenas de pacientes, leyó esos escritos que su colega parecía haber realizado como preparación para un interrogatorio.

«Fue en enero de 1960 cuando Marilyn Monroe apareció por mi consulta. Me dijo que yo era su cuarto analista, pero su primer "analista masculino". Yo ignoraba que sería también el último (no cuento a Milton Wexler, que me sustituyó durante algunas semanas de la primavera del 62). Marilyn se hallaba entonces en un estado físico y psíquico tan deplorable que fui consciente de que la partida sería muy disputada y de que…».

Faltaban una o varias páginas.

Wexler lo recordó. Romi comparaba a menudo el psicoanálisis con el ajedrez. Un día en que le estaba aburriendo con sus metáforas sobre la apertura, la pinza y demás gambitos, como mostraba un aire distraído, Greenson explotó:

—¿Sabes una cosa? Fue el propio Freud quien comparó la terapia con una partida de ajedrez. ¿Quieres que te lea lo que escribió?

Se precipitó a su despacho y volvió al cabo de unos minutos, blandiendo una página arrugada que, sin duda, había copiado con vistas a escribir un artículo. Se puso prácticamente a declamar:

—«Quien trata de aprender en los libros el noble juego del ajedrez no tarda en descubrir que únicamente las maniobras iniciales y finales permiten dar a ese juego una descripción esquemática completa, mientras que su inmensa complejidad, desde el comienzo de la partida, se opone a toda descripción. Las reglas a las que debe estar sometida la aplicación práctica del tratamiento psicoanalítico comportan las mismas restricciones». Sigmund Freud, 1913 —precisó Greenson muy exaltado y, curiosamente, casi al borde de las lágrimas.

Prosiguió con su lectura ante un Wexler estupefacto:

—«Resulta muy triste saber que la vida se parece a una partida de ajedrez en la que una jugada mal planteada puede obligarnos a darla por perdida, especialmente porque no disponemos de ninguna posibilidad de una segunda parte o de una revancha». Sigmund Freud, 1915.

Wexler ya no le escuchaba. Salió del despacho dando un portazo.

Tras una serie de años que ya no quería contar, ante el montón de papeles desordenados, apartándose de sus ensoñaciones, Milton Wexler se entregó en la oscuridad a unas ideas que no había podido formular ni en la época de Marilyn ni en presencia de Greenson. Pensaba en el ajedrez. Veía la andadura fogosa del jinete, saltando por encima de las casillas que le están destinadas, avanzando en dos movimientos, uno vertical y otro horizontal, y llegando siempre a un color diferente del de su inicio. Pensaba en la figura de la reina negra que Marilyn dejaba entrever desde el fondo de esa conciencia implacable que tenía del horror de la existencia. De su madre, Marilyn había heredado la búsqueda de la perfección sexual, el arte de atrapar a los hombres y deshacerse de ellos después de utilizarlos. Y también el miedo a envejecer, la diferencia entre lo que era y lo que seguía viendo al fondo del espejo. Como su madre, debió de sentirse aterrorizada ante la pérdida de la capacidad de ser deseada a la que se ve condenada toda mujer que se convierte en madre. Greenson no había acabado de entender esas coincidencias entre lo que Marilyn interpretaba en *Something's Got to Give* y lo que había vivido en tiempos junto a su madre. El sentido de las

escenas a rodar evocaba su vida pasada, mal vivida y mal olvidada. La escena del regreso de la madre desaparecida, una de las pocas que había rodado cuando, tras ser abandonada por su analista, recurrió a Wexler, era la imagen inversa de esta otra escena: un día había visto a su madre, a la que hasta entonces creía muerta, regresando al asilo en el que estaba internada.

Tal vez, pensaba Wexler, convertirse en madre había conducido a Gladys Baker a la locura. Tal vez, al no haber conseguido ser madre a los treinta y seis años, ¿se había vuelto loca Marilyn cuando tuvo que interpretar en una película, por primera vez, el papel de una madre? Una madre a la que sus hijos no reconocen y que no consigue hacerse reconocer por ellos. Se dijo que estaba embarazada durante ese rodaje, y que se sometió a un aborto cuando la despidieron. Se dijo que ella no sabía de quién era el niño. Se dijeron tantas cosas que ¿cómo saber la verdad?

La partida de ajedrez entre la estrella y el analista terminó en tablas. ¿Quién mató a Marilyn? Romi no fue, pensaba Wexler. Demasiado cobarde para algo así. Pero entonces, ¿quién? ¿Norma Jeane, como se dijo, o su madre, Gladys? La historia de Marilyn empieza con una ventana a través de la cual una mujer mira a otra. La pequeña Norma Jeane observa detrás de un cristal a su madre, que ha venido a buscarla a casa de la familia adoptiva a la que se la entregó. A continuación, un espejo en el que la madre se contempla y se pregunta por su belleza, mirando atentamente a la mujer que es. Otro espejo, o tal vez el mismo, en el que la niña que no sabe a quién pertenece el apellido que lleva mira cómo su madre se mira. Cuando la historia continúa, unas piezas de cristal se desplazan en silencio sobre un tablero de vidrio. Es como en los cuentos de hadas. Blancanieves y su madre.

A lo largo de toda la partida, se enfrentan la reina de los blancos (que aún no lo es, pero sueña con serlo) y la reina de los negros (que aún no está instalada en la noche de la locura, pero sí está perturbada por haber pasado años viendo las imágenes de las películas en negativo). Tal vez por eso quería que dijesen que era rubia platino. ¿Para no parecerse a Blancanieves, la de la piel blanca, los labios de cereza o de sangre, las cejas y la cabellera negras? No tiene elección: se convierte en una joven aterrorizada cuando el ojo de cristal de la cámara no la desea y enloquece cuando se queda

plantado en ella. Su único recurso es proyectarse en la pantalla, el espejo en que se sueña. En los cuentos, ¿quién mata la belleza huida que la mala mujer observa en el rostro de su hija? ¿La madre, con el peine envenenado; o bien, cuando tenga la edad adecuada, la manzana del pecado que trae el conocimiento y la sexualidad (y, con ellos, el trabajo, el dolor y la muerte)? ¿Quién ganó, la reina blanca o la negra? Un día, Marilyn anotó en su cuaderno: «El blanco es la pasividad, la pasividad de quien es contemplado, de quien está atrapado. El negro es la pupila del ojo, la pantalla al final de la película, el corazón del hombre que te abandona para dormir o para marcharse».

Saliendo de su ensoñación, Wexler volvía a ver a Romi moribundo. Entre murmullos incomprensibles, se le oyó decir estas palabras: «La reina blanca no… dos caballos negros… diagonal… loco…».

Santa Monica, calle Franklin, 8 de agosto de 1962

Más que furioso, ante las insistentes preguntas de Miner, Greenson parecía asqueado, triste, vencido. Sin una palabra, puso en marcha la primera cinta ante su perplejo interrogador. «Desde que me acogió en su casa y me permitió tratar a su familia —decía la voz de Marilyn—, pienso que estaría muy bien ser hija suya en vez de su paciente. Ya sé que es imposible mientras sea su paciente, pero puede que, cuando usted me haya curado, tenga a bien adoptarme. De repente, tendría el padre que siempre deseé, y su mujer, a la que adoro, podría convertirse en mi madre. No, doctor, no le voy a obligar. Pero es bonito pensarlo. Supongo que ya sabe que yo lloro…». En este pasaje, Miner vio que el rostro del psicoanalista estaba cubierto de lágrimas. Le propuso parar la grabación, pero el psicoanalista se encogió de hombros.

—Usted estaba muy unido a ella, doctor. ¿Cómo reacciona ante su desaparición?

—Usted no lo entiende. No puede entender que ella me liberó y me condenó a la vez. La perdí en el preciso momento en que casi se había unido a mí. El lenguaje se movía en ella. Por fin me hablaba. Después de casi tres años en los que lo único que había hecho era hablar en mi presencia. Miraba la vida de frente, en vez de a esa carretera negra que tenía a la espalda…

—¿Qué conserva usted de ella?

—¿Qué conservo de ella? Se lo voy a decir: no su imagen, de la que me veía obligado a apartar la vista y que me hacía ese daño que sólo puede infligir la belleza. No, su imagen no, su voz. Esa voz melancólica y fantasmal que cantaba dos estrofas de *Happy Birthday, Mister President*. La

volví a escuchar ayer sobre las imágenes que volvieron a emitir todas las televisiones. Mire, en el psicoanálisis sólo nos enfrentamos a voces. Freud no inventó porque sí ese dispositivo que separa el cuerpo del paciente en dos. Por un lado, su imagen, su volumen, su manera de ocupar el espacio; por el otro, su voz junto a nuestra oreja, que marca su huella en el tiempo mucho mejor cuando la imagen está ausente. Un análisis se parece un poco al cine antes de ser sonoro: escenas mudas siguen a los rótulos sobre fondo negro. Las palabras hacen nacer las cosas. Tampoco fue porque sí que yo me mostrara tan reticente ante las películas que pretendían mostrar el psicoanálisis, enseñar el trabajo invisible de las palabras. Tampoco es porque sí, pues el destino hace bien las cosas, que las únicas huellas de Freud que conservamos sean, por un lado, imágenes sin palabras, horas de celuloide mudo; y, por otro, entrevistas grabadas para la radio.

Greenson iba ganando en vehemencia:

—No es porque sí que esas cintas que acaba de escuchar, Marilyn Monroe las grabase en la oscuridad, de noche, sin haber utilizado las sesiones para decir esas cosas mientras yo la veía. Marilyn lo sabía: lo real está en la voz cuando ésta se separa de las imágenes. Un día me dijo: «No hace falta utilizar la voz de una manera especial. Si piensas en algo sexual, la voz te sale de manera natural». De hecho, ella tenía dos voces: la de las películas, aprendida, conquistada, ese murmullo entrecortado, ese soplo desarticulado que atraviesa los labios como si saliera del sopor, harto de sueños; y luego, la otra, la que adoptaba fuera de la pantalla, pausada, más clara. En sus sesiones, pasaba de una a otra. Hacia el final ya no utilizaba su voz de actriz. Hasta en su última película, Marilyn conserva en la pantalla su voz de ciudad.

El psicoanalista volvió en sí y, más tranquilo, reemprendió su monólogo.

—Desde el principio, en ella se representó un drama entre la voz y la piel. Marilyn creía que sólo su piel, vista, tocada, herida, podía hablar. Yo no lo sé. No sé qué ocurrió, pero, a riesgo de sorprenderle, le diré que creo que estaba mejorando en los últimos tiempos; que empezaba a hablar. Veo que le estoy aburriendo con mis historias. Le dejo con ella, con su voz sin

imágenes. ¡Escuche esas cintas y vuelva a escucharlas! Yo voy a volver con mis pacientes. Tome notas, si eso puede serle útil, pero ¡no se las lleve!

Sin una palabra. Miner se instaló en un sillón, de cara al ventanal iluminado por el crepúsculo. Marilyn estaba, por fin, fuera de cuadro. Se podían escuchar sus verdades sin tamizarlas por la mirada que su belleza evocaba siempre. El investigador se disponía a escuchar una y otra vez la última cinta. Apretó el botón de REWIND.

Los Angeles, Downtown, calle 1 Oeste, abril de 2006

En el inmueble totalmente iluminado de *Los Angeles Times*, Forger Backwright se había quedado solo, sentado ante su ordenador. Tras haber vuelto a escuchar la grabación del relato de John Miner, había decidido publicar el contenido de las últimas sesiones de Marilyn y no poner en duda la veracidad de la transcripción que el antiguo adjunto del forense decía haber hecho. No precisó en la introducción que Miner había traicionado el secreto prometido a Greenson no para rehabilitar su memoria, sino porque atravesaba dificultades financieras. Backwright no reveló que el viejo había negociado ásperamente la cesión de sus recuerdos. No dijo que ponía en duda lo que esas últimas sesiones le hacían decir a Marilyn, en especial el tono claro y lleno de esperanza de las confidencias a su psicoanalista. No insistió en la gran coincidencia que se apreciaba en ellas con lo que el doctor Greenson no se había cansado de decir y de escribir. Al permitir que se oyera «La mataron», las cintas decían entre líneas: «No se suicidó»; y entre palabras, «Yo no la maté». El periodista no se mostraba tan escéptico con el retrato de una Marilyn radiante de optimismo como con el de un Greenson indiferente al dinero, esposo fiel, analista comprometido y padre afectuoso de una niña perdida y encontrada.

Forger Backwright tampoco tenía la menor certeza sobre Marilyn. Volvió a empezar por el principio el visionado de la película que había conseguido descargar de *E-mule* tras haberla buscado durante mucho tiempo en *BitTorrent*. En combinación negra, Marilyn hacía guarradas a la luz temblorosa de un celuloide carcomido por el tiempo. Pensó que era extraño. Si era ella, si esa secuencia pornográfica había sido verdaderamente rodada por Marilyn Monroe en la época en que no era más

que Norma Jeane Mortenson, parecía más vieja en esa película, a los veinte años, que tres lustros después, cuando se desnudó ante una cámara en la última toma de *Something's Got to Give*. La piel de las películas es como la de las mujeres: el tiempo la agobia, la desploma. La muerte afloraba ya en esas imágenes. Pero para hablar del sexo y sus desgracias, la verdad es que eran mucho menos elocuentes que las palabras.

Ante las imágenes que le habían sugerido la escucha de las cintas sobre Marilyn y la lectura de los miles de páginas escritas acerca de sus últimos años, Backwright se sentía como un montador cinematográfico, intentando construir, con restos sin pies ni cabeza, un relato con un principio y un final. Sabía que la verdad sólo se encontraba en esas contradicciones entre distintas tomas de la misma secuencia, en esos fragmentos de diálogos cortados, en esos movimientos de cámara truncados. No trataría de tejer el hilo interminable de una intriga superflua, y únicamente aspiraba a que su libro pudiera leerse por orden o al revés, saltándose trozos que podían tener vida propia o una continuidad que les daría otro sentido.

El diario de la mañana estaba cerrado, pero el periodista no seguía sentado ante la pantalla en mitad de la noche porque le quedara trabajo por hacer. Backwright había tomado la decisión de guardarse sus preguntas para él y darles la única forma que se pudiera acercar a una verdad. Releía la primera página de esa novela que, tras haber estudiado los recuerdos y las grabaciones confiadas o inventadas por John Miner, había empezado a escribir ocho meses antes. Iba a terminar esa novela. Desplegar toda esa oscura historia. No estaba muy convencido del título: ¿MARILYN ÚLTIMAS SESIONES? Ya veríamos.

Volvió a la primera página del manuscrito y la releyó en pantalla.

Los Angeles, Downtown, calle 1 Oeste, agosto de 2005.

Volver a poner la cinta a cero. Empezar de nuevo con toda la historia. Repasar la última sesión de Marilyn. Las cosas siempre empiezan por el final.

En mayúsculas, Forger Backwright añadió: REWIND.

Lecturas

Como la mayoría de quienes han escrito libros sobre Marilyn Monroe, el autor no ha tenido acceso a fuentes privadas para consultar las cartas y los documentos concernientes a los dos principales personajes de este relato.

En la biblioteca del Congreso de Washington, donde se encuentra archivada la correspondencia entre Marianne Kris y Anna Freud, todas las cartas relativas a su paciente común están «fuera de consulta». En la biblioteca de la Universidad de California, Los Angeles, las cartas intercambiadas entre Ralph Greenson y las dos analistas recién citadas no se pueden ver. En la biblioteca de Los Angeles Psychoanalytic Society, todo lo relativo al análisis de Marilyn es inaccesible.

Las palabras que aquí se ponen en boca de Marilyn Monroe, tanto en sus sesiones como fuera de ellas, provienen de diferentes fuentes (biografías, entrevistas). Las que aparecen en las cintas que el doctor Greenson habría conservado provienen de la transcripción que aparece en la obra de Matthew Smith *Victim, The Secret Tapes of Marilyn Monroe*, así como en la edición de *Los Angeles Times* del 5 de agosto de 2005.

Las opiniones clínicas o teóricas mantenidas por el doctor Greenson son extractos de sus obras publicadas o de sus archivos, confiados a la Universidad de California, Los Angeles. Donald Spoto, biógrafo de Marilyn Monroe, pudo consultarlas y aquí se citan partiendo de la edición norteamericana de su libro. Lo mismo ocurre con la larga carta de Marilyn al doctor Greenson de febrero de 1961. Todos estos textos son citados aquí en mi traducción.

Los recuerdos de Billy Wilder le fueron confiados a Cameron Crowe en un libro de entrevistas.

Si los diálogos, opiniones y cartas han sido inventados, en ocasiones, por el autor de esta novela, por lo general están transcritos con fidelidad de los artículos o libros citados en la siguiente lista de lecturas.

EVE ARNOLD. *Marilyn Monroe*. Éditions de la Martinière.

GEORGE BARRIS. *Marilyn. Her Life in Her Own Words*. Citadel Press.

DETLEV BERTHELSEN. *La famille Freud au jour le jour, souvenirs de Paula Fichtl*. PUF.

PETER HARRY BROWN, B. Patte Barham. *Marilyn, histoire d'un assassinat*. Pocket.

TRUMAN CAPOTE. *Music for Chameleons*. Random House.

SARAH CHURCHWELL. *The Many Lives of Marilyn Monroe*. Granta Books.

CAMERON CROWE. *Conversations avec Billy Wilder*. Institut Lumière/Actes Sud.

ANDRÉ DE DIENES. *Marilyn mon amour*. St Martin's Press.

ANDRÉ DE DIENES. *Marilyn*. Taschen.

STEPHEN FARBER, MARK GREEN. *Hollywood on the Couch*. William Morrow and Company.

LUCY FREEMAN. *Why Norma Jeane Killed Marilyn Monroe*. Hastings House.

RALPH GREENSON. *On Loving, Hating and Living Well*. International Universities Press.

RALPH GREENSON. *Technique et pratique de la psychanalyse*. PUF.

RALPH GREENSON. *Explorations in Psychoanalysis*. International Universities Press.

BARBARA LEAMING. *Marilyn Monroe*. Crown Publishers.

NORMAN MAILER. *Mémoires imaginaires de Marilyn*. 10/18.

LUCIANO MECACCI. *Il Caso Marilyn M. e altri disastri della psychoanalisi*. Editori Laterza.

MARILYN MONROE. *My Story*. Stein and Day Publishers.

JOYCE CAROL OATES. *Blonde*. Ecco Press.

NORMAN ROSTEN. *Un autre regard*. Éditions Lherminier.

JEAN-PAUL SARTRE. *Le scénario Freud*. Gallimard.

MAX SCHUR. *La mort dans la vie de Freud*. Gallimard.

MATTHEW SMITH. *Victim. The Secret Tapes of Marilyn Monroe*. Arrow Books.

DONALD SPOTO. *Marilyn Monroe. The Biography*. Harper Collins.

ANTHONY SUMMERS. *Les vies secrètes de Marilyn Monroe*. J'ai Lu.

ADAM VICTOR. *The Marilyn Encyclopedia*. The Overlook Press.

GARY VITACCO-ROBLES. *Cursum Perficio. Marilyn Monroe's Brentwood Hacienda. The Story of Her Final Months*. Writers Club Press.

W. J. Weatherby. *Conversations with Marilyn*. Paragon House.

MILTON WEXLER. *A Look Through the Rearview Mirror*. Xlibris Corporation.

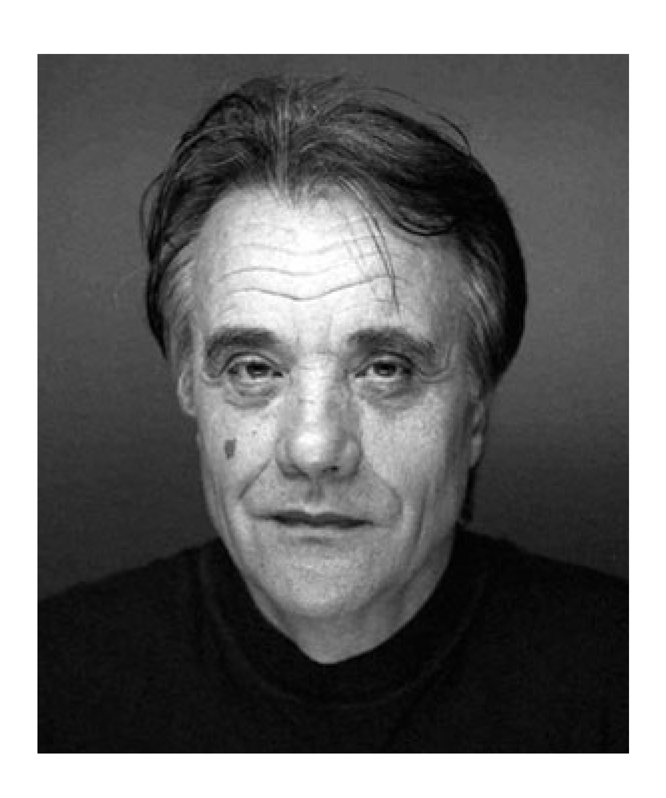
DON WOLFE. *Marilyn Monroe, enquête sur un assassinat*. J'ai Lu.

ELISABETH YOUNG-BRUEHL. *Anna Freud*. Payot.

MAURICE ZOLOTOV. *Marilyn Monroe*. Gallimard.

Agradecimientos

Mi gratitud a Martine Saada, sin la cual este libro no habría visto la luz.



MICHEL SCHNEIDER (28 de mayo de 1944). Es escritor, musicólogo, tecnócrata, alto funcionario y psicoanalista francés. Antiguo alumno de l'ENA, comenzó su carrera en el Ministerio de Economía y Finanzas en 1971. Fue nombrado Comisario de cuentas en el Tribunal de Cuentas en 1981. Fue director de Música y Danza en el Ministerio de Cultura 1988-1991.

Document Outline